

# **Fantasmagories**

**Rosset, Clément**

VISIT...

LANZAROTE  
*Caliente*.COM

Paradoxe

**CLÉMENT ROSSET**

# **FANTASMAGORIES**

*suivi de*

**LE RÉEL, L'IMAGINAIRE ET L'ILLUSOIRE**



**Les Éditions de Minuit**



CLÉMENT ROSSET

# FANTASMAGORIES

suivi de

LE RÉEL, L'IMAGINAIRE ET L'ILLUSOIRE

LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 2006 by LES ÉDITIONS DE MINUIT 7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris  
[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).

Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

ISBN 2-7073-1938-4

# FANTASMAGORIES

*À Paul Léon*

*Sans cet abri permanent du mensonge,  
j'aurais tout simplement été moi-même.*

Hubert Monteilhet



## AVANT-PROPOS

Photographie, reproduction sonore, peinture sont des produits de l'art, c'est-à-dire des réalités à part entière qu'il serait par conséquent vain de distinguer de la réalité en général dont elles partagent tous les privilèges. Impossible donc d'instruire contre elles un procès visant à établir qu'elles sont des duplications imaginaires (et illusoires) du réel, contrairement à ce que suggère un aphorisme célèbre de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! ». Elles peuvent se prévaloir, en outre, d'être des dérivations directes des doubles « de proximité » ou des doubles « mineurs » que j'ai évoqués dans le chapitre précédent. La photographie s'apparente en effet au reflet, comme la reproduction sonore s'apparente à l'écho et la peinture à l'ombre. Or ma thèse, dans cet avant-dernier chapitre, était de démontrer que reflet, écho et ombre constituaient une espèce à part du double qui témoignait du réel au lieu d'en dissuader, selon la fonction la plus ordinaire du double.

Reste à voir, cependant, si la photographie et ce qui lui est associé restent fidèles aux doubles dont ils dérivent, qui rendent justice au réel, ou s'ils ne partagent pas le plus souvent le sort ordinaire du double, qui le conteste.

On trouvera en fin de chapitre, en guise de conclusion générale, les dernières précisions qui m'ont paru utiles au sujet de ces deux notions.

## 1. – LES REPRODUCTIONS DU RÉEL

## LA PHOTOGRAPHIE

C'est un fait surprenant, du moins *a posteriori*, que la photographie ait été le plus souvent considérée, dès sa naissance et jusqu'à un temps relativement récent, comme une sorte de reproducteur authentique et infaillible de la réalité, quelque chose comme une peinture enfin devenue objective et fidèle. L'objectif photographique fut immédiatement reconnu comme « objectif » au sens à la fois technique et philosophique du terme : ce qu'il enregistrerait était la vérité ou la réalité même, saisie indépendamment de tout parasitage subjectif ou artistique. Là où on se contentait de voir le réel peint ou dessiné, faute d'autres moyens, et avec tout ce que le résultat devait à la manière et à la personnalité de l'artiste, on tenait enfin la réalité même, authentifiée par le fait qu'aucune personne n'avait pu intervenir au cours de son enregistrement : la machine seule avait tranché. On pouvait enfin voir le monde en personne, en direct, en vérité. On semblait ignorer qu'une machine n'enregistre que sous des conditions aussi restrictives, encore que pour d'autres raisons, que celles d'un peintre ou d'un dessinateur. On oubliait aussi qu'une machine ne fonctionne que sur les instructions d'un fabricant et d'un opérateur. La machine avait fait oublier le machiniste. Elle fonctionnait à la manière d'un *deus ex machina*, capable de reproduire le monde sur les ordres de son créateur. Cette conception simpliste de la photographie survit encore, du moins chez certains, alors que les trucages politiques les plus éhontés, émanant principalement des États communistes ou de l'Amérique du Nord, sont depuis longtemps connus. Alors que, depuis longtemps aussi, les trucages les plus cocasses et les plus visibles ont été réalisés et divulgués par des artistes doués du sens du loufoque. Parmi les plus récents et les plus talentueux de ces photographes volontairement faussaires je pourrais citer Joan Fontcuberta, Warren Neidich, Alison Jackson. Parmi les innombrables exemples de photographie truquée en provenance des pays de l'Est, alors sous domination soviétique, je me contenterai de mentionner la première page, terrible et drolatique, du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera : « En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant dans l'histoire de la Bohême. Un moment fatidique. Gottwald était flanqué de ses camarades, et à côté de lui, tout près, se tenait Clementis. Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clementis, plein de sollicitude, a enlevé sa

toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald. La section de propagande a reproduit à des centaines de milliers d'exemplaires la photographie du balcon d'où Gottwald, coiffé d'une toque de fourrure et entouré de ses camarades, parle au peuple. C'est sur ce balcon qu'a commencé l'histoire de la Bohême communiste. Tous les enfants connaissaient cette photographie pour l'avoir vue sur les affiches, dans les manuels ou dans les musées. Quatre ans plus tard, Clementis fut accusé de trahison et pendu. La section de propagande le fit immédiatement disparaître de l'Histoire et, bien entendu, de toutes les photographies. Depuis Gottwald est seul sur le balcon. Là où il y avait Clementis, il n'y a plus que le mur vide du palais. De Clementis, il n'est resté que la toque de fourrure sur la tête de Gottwald(1). »

Il va sans dire que le trucage photographique n'est pas toujours d'utilité politique et n'a pas pour seule finalité de falsifier la réalité historique. Il lui arrive aussi de passer de l'occultation à l'occultisme, en proposant des prétendues photographies d'objets irréels et immatériels ; photographies qui sont censées établir la réalité de ces objets en les rendant visibles et quasi palpables. Durant un assez long temps (environ de 1870 à 1930), les personnes éprises de surnaturel, d'origine souvent américaine ou anglaise, attendirent de la photographie qu'elle fournît, à l'intention des incrédules, une preuve matérielle du bien-fondé de leurs fantasmes. On vit alors apparaître, pendant cet âge d'or de la photographie occultiste, d'innombrables photographies de fantômes, d'esprits, de trépassés, de faits considérés habituellement comme hallucinatoires, comme la lévitation ou la promenade dans le salon de tables tournantes guidées par leur seule fantaisie. Conan Doyle, très sujet lui-même à ces divagations malgré l'apparente logique du héros d'une partie de son œuvre, Sherlock Holmes (dont il disait le détester, et certainement non sans raison puisque Holmes veut incarner une rationalité absolue), possédait une petite collection de photographies de fées, garanties sans trucage et avec négatifs à l'appui, qui attestaient selon lui de l'indéniable existence de celles-ci. Comment douter de ce qu'on a réussi à photographier, tout comme on « photographie », aujourd'hui encore, martiens, ovnis, et autres soucoupes volantes ?

Dans un second temps, on demanda à l'objectif de saisir des objets tout aussi immatériels mais plus abstraits (ainsi le souffle de vie, les pensées ou émotions de X ou Y). Les trucages étaient aussi variés qu'ingénieux, les effets de superposition étant les plus simples et les plus courants. On pouvait même, à l'occasion, se passer de tout véritable trucage. Il suffisait, par exemple, de placer dans le dos du sujet à photographier un compère un peu plus grand que le modèle, le revêtir d'un drap blanc, pour obtenir sans aucune retouche la photographie d'un personnage auréolé de son émanation spirituelle :

tel Paul Nadar photographiant, vers 1896, un certain Albert de Rochas en compagnie de son fantôme.

On remarquera en passant que ces diverses hallucinations reposaient sur un crédit extravagant accordé à la photographie, identique à celui que j'évoquais en commençant : sera tenu pour réel tout ce dont on aura réussi à montrer une photographie, c'est-à-dire une prétendue preuve par l'image.

Cette appréciation hyperbolique de l'objectivité de la photographie fut ratifiée tardivement par un ouvrage de Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, publié en 1980 par les Éditions du Seuil. Ouvrage dont je résumerai le contenu, sans doute un peu vite, par la thèse suivante, d'ordre quasi ontologique : la photographie est la seule garantie de l'existence du réel. Barthes fonde sa thèse sur l'émotion qu'il a ressentie au spectacle d'une photographie de sa mère, alors défunte. C'est là le privilège éminent de la photographie selon Barthes, qui le répète à tout propos : de montrer quelque chose dont il est impossible de douter que « ça a été ». Ontologie au passé, fondée sur l'image à jamais douteuse (à supposer qu'elle se prévale de la réalité dont elle prétend être l'image, celle-ci d'ailleurs tout à fait réelle en soi). Plus on parcourt l'ouvrage, plus l'étonnement s'accroît. « La photographie atteste que cela, que je vois, a bien été. » La photographie est « l'authentification même ». « Toute photographie est une certification de présence. » « Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est désormais aussi sûr que ce que l'on touche. » Sauf naturellement si la photographie est truquée, concède à la va-vite Roland Barthes en une parenthèse dont la brièveté montre le peu de cas qu'il fait de cette hypothèse et le peu d'importance qu'il lui accorde. Longtemps proche du parti communiste français, Barthes considérait d'ailleurs peut-être que les photographies prétendument truquées à l'Est, alors exhibées dans la presse, n'étaient en fait que d'odieux montages réalisés à l'Ouest.

Ces formules étranges, qui témoignent à la fois d'une méconnaissance de la photographie ordinaire et de la photographie en tant qu'art, ont assurément de quoi faire douter du simple bon sens de leur auteur. Elles sont si évidemment insoutenables qu'elles se détruisent d'elles-mêmes sans qu'il soit besoin de les réfuter. La seule page de Kundera citée ci-dessus suffit à leur ôter tout crédit, de manière ironique et cruelle. Cependant quelques remarques curieuses peuvent être faites à partir de ces formules, portant sur le problème de la crédibilité de la photographie et, plus généralement, sur la crédibilité de la réalité dite « historique ».

L'idée que seule une réalité attestée par la photographie ne peut être mise en doute conduit à penser qu'une réalité attestée par des milliers de documents peut être considérée comme incertaine dès lors qu'aucun de ces documents n'est d'ordre photographique.

Il s'ensuit alors cette première absurdité que toute réalité historique tenue pour certaine, si elle est antérieure à l'âge de la photographie, par exemple la réalité de Napoléon I<sup>er</sup>, peut parfaitement être tenue pour douteuse, si absurde que puisse paraître ce doute. Rien ne permet d'affirmer que cette histoire de Napoléon n'est pas une vaste fantasmagorie inventée et perpétuée par des millions de personnes, en comptant ceux qui l'ont imaginée (dans quel but ? Cela resterait évidemment à établir) et ceux qui l'ont transmise, – un peu de la même façon qu'une erreur de copiste peut se transmettre pendant des siècles, au point de n'avoir parfois plus la moindre chance d'être jamais corrigée. Veut-on une preuve de la solidité de cette hypothèse qui heurte le bon sens ? On pourra la trouver dans l'œuvre d'un historien contemporain, Hubert Monteilhet, qui est aussi l'auteur de délectables romans mi-policiers mi-fantastiques. L'un de ces romans, *Les Queues de Kallinaos*(2), dont l'action se situe en 1827, ne met pas en doute l'existence de Napoléon mais au contraire exagère en quelque sorte celle-ci, faisant gagner Napoléon à Waterloo et, de victoire ultérieure en nouvelle victoire, finit par lui conférer la quasi-maîtrise du monde. On pourrait chicaner ici, faisant observer que la négation de l'existence de Napoléon est une chose, l'affirmation du règne universel d'un Napoléon mort depuis six ans en est une autre. Il s'agit pourtant dans les deux cas d'un même phénomène : la négation d'une réalité historique attestée par tous et dont les innombrables témoignages sont à la disposition de tous. Ce roman de Monteilhet fait ainsi bon marché de l'histoire telle qu'on nous l'a apprise ; un peu comme le roman de science-fiction de Philip K. Dick intitulé *Le Maître du haut château*, selon lequel ce sont les Allemands et les Japonais qui ont finalement triomphé des forces alliées à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. *Les Queues de Kallinaos* vont il est vrai moins loin qu'une simple mise en question de la réalité de Napoléon : car le doute semé par le roman n'est pas universel mais localisé dans une certaine île grecque, et destiné comme on va le voir à une seule personne (aucun des autres personnages de l'île n'étant dupe). Toutefois la mise en scène de cette nouvelle version de la réalité napoléonienne, même si elle est proposée à la crédulité d'une seule personne et limitée au petit territoire d'une île, n'en requiert pas moins la mise en œuvre de moyens colossaux qui auraient de quoi décourager tout producteur de films *made in Hollywood*. Mais voici l'histoire.

Sir Randolph Melrose, lord anglais originaire d'Irlande, serait le

père comblé d'une adorable fille ardemment désirée et née à Londres en 1809, Parthénope, s'il n'avait le malheur de perdre sa femme, qui meurt pendant l'accouchement, et surtout de constater que Parthénope est dotée à sa naissance d'une queue prolongeant sa colonne vertébrale, à la manière d'un quadrupède ou d'un singe. Consultés, théologiens et chirurgiens déconseillent formellement une intervention chirurgicale qui, assurent-ils, risquerait de tuer l'enfant. Affolé de douleur à l'idée des tourments qui attendent sa fille dès que celle-ci serait en âge de constater son anormalité, sa queue de derrière qui grandit au fur et à mesure que Parthénope croît elle-même en grâce et en beauté, sir Randolph imagine un plan fou, inspiré dit-il d'une page drolatique de Suétone, qui est en réalité un pastiche dû à la plume de Monteilhet et conçu pour les besoins de la cause<sup>(3)</sup> : puisqu'il ne faut à aucun prix que Parthénope découvre qu'elle est le seul être humain à posséder une queue d'animal, son père lui fabriquera de toutes pièces un monde factice où tous les êtres humains ou représentations d'êtres humains qu'elle pourra observer seront munis d'une queue artificielle. Tâche immense et apparemment irréalisable, à laquelle l'obstination irlandaise de sir Randolph finira cependant par venir à bout ; il y faut du temps (mais l'âge tendre de Parthénope, qui va sur ses trois ans, en accorde) et de l'argent (mais sir Randolph n'en manque pas). Il s'agit d'abord de trouver et d'aménager un site suffisamment isolé pour qu'on n'ait pas à redouter l'arrivée d'intrus, suffisamment proche cependant de quelque terre habitée pour qu'on puisse en assurer le ravitaillement et recevoir quelques visites « organisées », avec l'aide de gens sûrs et dûment munis de queues. Tous ses habitants, mâles et femelles, devront y être pourvus d'une queue paraissant naturelle, tenant au derrière probablement grâce à une colle assez forte pour qu'elle ne risque pas de fondre au soleil, circonstance à craindre sous les latitudes du lieu finalement retenu. Le cadre choisi pour l'aménagement de la supercherie sera Kallinaos (« endroit aux belles sources jaillissantes »), île grecque imaginaire assez grande pour qu'on puisse y demeurer à l'aise et assez petite pour qu'on puisse la surveiller de près. Il faudra naturellement en éloigner, moyennant finance, les quelques habitants originaires de l'île, qui ne tiennent guère à se voir imposer le port d'une queue aussi disgracieuse qu'encombrante. Il faudra aussi effacer de l'île toute trace d'une humanité dépourvue de queue ; détruire donc tout portrait, sculpture ou dessin compromettants. Il faudra encore y accumuler des objets propres à suggérer, dans l'esprit de Parthénope, l'idée d'une humanité munie de queue : fausses poupées, faux livres, faux journaux, faux évangiles, etc. Inutile d'ajouter que seront aussi interdites les images de sites extérieurs à l'île, qui révéleraient le pot aux roses ; par exemple un journal dont certains dessins pourraient

provoquer l'étonnement de la demoiselle (car à Kallinaos la queue se porte à l'extérieur du vêtement, tels la main ou les bras, et devrait être partout visible). Il faut pourtant de la lecture et des journaux à la jeune fille, des nouvelles du monde. On lui en donnera. Pour cela on imprimera un faux *Times*, rédigé et édité à Corfou et livré chaque semaine, par chaloupe secrète, aux habitants de Kallinaos. On n'y voit naturellement nulle personne sans queue qui dépasse de son fond de culotte, telle celle de Napoléon qui, après avoir vaincu les coalisés de Waterloo, a pris possession de l'Angleterre et règne à présent sur l'Europe et le monde. Cette idée de faire gagner l'Empire français, qui je le répète rappelle le roman de Philip K. Dick, a ceci d'utile et même d'indispensable qu'elle interdit à sir Randolph et à sa fille de quitter Kallinaos, le reste du monde (qu'il serait fatal de visiter, puisque l'humanité y vit sans queue) étant censé être sous l'emprise de Napoléon. Elle explique, en outre, leur fuite et leur installation dans une île perdue.

Cette entreprise de sir Randolph, qui s'obstine à créer de toutes pièces un monde factice plutôt que d'essayer de s'arranger avec la réalité, substituant ainsi au règne de ce qui existe le règne de ce qui n'existe pas, est évidemment une contrevenance majeure à la troisième maxime de la morale par provision de Descartes, énoncée dans le *Discours de la méthode* : « Tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune, et à changer mes désirs que l'ordre du monde ». On trouvait déjà une entreprise très voisine dans *Yolanta*, un opéra de Tchaïkovski sur un livret inspiré d'un conte d'Andersen. Yolanta, fille du roi de Provence René, est aveugle de naissance. Ne pouvant se résoudre à révéler cette infortune à sa fille, le roi décide de protéger celle-ci au moyen d'un subterfuge similaire à celui dont use sir Randolph pour protéger Parthénope : il crée autour d'elle un environnement de faux aveugles, propre à lui faire penser que l'humanité entière est naturellement aveugle. Jamais Yolanta ne devra être amenée à soupçonner l'existence du sens de la vue ou de la perception de la lumière. Ici aussi il faudra être constamment sur ses gardes, le moindre relâchement d'attention pouvant se révéler fatal.

Pour en revenir aux *Queues de Kallinaos*, on observe tout au long du livre une illustration du caractère nécessairement inflationniste du mensonge le quel, pour être tenu, suppose aussitôt un second mensonge, puis un troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un fait vrai vienne ébranler d'un coup l'amoncellement des supercheries, qui s'écroulent à la manière d'un château de cartes. C'est d'ailleurs ce qui arrive dans le roman de Monteilhet, lorsqu'un jeune naufragé, entièrement nu, débarque dans l'île sous les regards étonnés de Parthénope qui cherche en vain à voir sa « queue ». Circonstance aggravante : il s'agit de Charles Darwin, alors seulement âgé de dix-



huit ans certes mais déjà quelqu'un à qui on ne la fait pas. Après quelques péripéties drolatiques, sir Randolph ne tardera pas à être contraint de lui avouer la machination.

Ce développement pour ainsi dire corallien, ou cancérigène, du mensonge suggère l'idée que l'aveu du vrai, si préjudiciable qu'il puisse être, l'est de toute façon moins que le recours à un mensonge qui, s'il espère être cru, devra par la suite être consolidé par une infinité d'autres mensonges. Il serait évidemment vain de condamner le mensonge au nom de considérations morales, celles-ci toujours incertaines ou spécieuses. Le mensonge doit être exclu tout simplement parce qu'il n'est jamais payant, ou très rarement. Il en va exactement de même du chantage, ou plutôt du choix, toujours fâcheux, de céder au chantage en essayant d'acheter le silence du maître chanteur. Si vous lui donnez une somme en échange de son silence, – mais c'est là que le bât blesse, car il est impossible, matériellement, d'acheter un silence, de s'assurer d'un silence ; en sorte qu'un tel échange n'en n'est pas un, puisqu'il revient à donner quelque chose contre rien –, vous aurez bientôt à lui fournir le double, puis le triple, et ainsi de suite. Il est donc plus « payant » de ne pas payer, car la révélation dont vous êtes menacé vous coûtera forcément moins cher que la tentative d'empêcher cette révélation. Bref, sir Randolph aurait été mieux inspiré d'accepter la vérité, si pénible qu'elle fût pour lui et sa fille, au lieu d'inventer un monde imaginaire où tout ne peut aller qu'en se compliquant et en empirant, jusqu'à l'inévitable catastrophe finale. Le jeune Darwin, sous la plume de Monteilhet, s'en avise un peu tard vers la fin du roman : « Une situation aberrante au départ ne peut qu'entraîner, de proche en proche, des surcroîts inouïs d'aberrations(4). »

Je remarquerai enfin que ces mauvaises réactions, celle de sir Randolph, celle du menteur, celle d'une victime d'un chantage, ont en commun d'être dictées par la panique, celle-ci provoquée par le sentiment asphyxiant, quoique souvent illusoire, d'un manque de temps qui annule le moindre sang-froid : il faut parer au plus pressé, c'est-à-dire mentir ou payer *tout de suite*, – pour le reste, on verra plus tard. Il appartient à Machiavel et à Baltasar Gracian, et sans doute à quelques autres, d'avoir profondément perçu que la maîtrise politique ou psychologique, comme d'ailleurs toute forme de maîtrise, dont la sportive, était avant tout une maîtrise du temps.

Mais je reviens à mon sujet, après cette petite digression d'ordre éthico-politique.

J'en reviens donc à la réalité prétendument attestée par la photographie. Troquons l'empereur Napoléon, dont nul n'a pris de cliché, contre le général de Gaulle, qu'il a été loisible à beaucoup de photographier et de filmer. Dira-t-on que l'existence de de Gaulle ne

peut faire de doute car il a été photographié et qu'une photographie est un témoin incorruptible et « intraitable<sup>(5)</sup> » ? Tous les arrangeurs et truqueurs de photographies savent pourtant qu'il n'y a rien de plus « traitable » qu'une photographie, – telle une cocotte. La photographie n'est bien souvent qu'une sorte de matériau brut à partir duquel il est loisible de travailler. Il n'est que de songer à l'art du trucage photographique pratiqué par toutes les dictatures du XX<sup>e</sup> siècle<sup>(6)</sup>. Mais, puisque j'ai pris de Gaulle en exemple, je me limiterai aux photographies que les journaux anglophones montrèrent de lui alors qu'il visitait le Québec. Photos ahurissantes, qui n'ont d'ailleurs rien pour étonner qui connaît les mœurs de la presse anglo-saxonne. Certaines photographies montraient bien de Gaulle prononçant son fameux « Vive le Québec libre ! », mais c'est devant une place vide : c'est à peine si l'on remarque quelques éboueurs ou de rares passants qui traversent la place, occupés à lire leur journal. Ce mensonge évoque une structure en abîme, car on pourrait imaginer que le journal qu'ils lisent est justement celui dans lequel figure la photo truquée dont le commentaire assure qu'il ne s'est trouvé aucun Québécois pour écouter le général de Gaulle. Une autre photographie montre de Gaulle descendant de l'avion qui vient d'atterrir à Montréal : mais l'aéroport est désert et il n'y a personne pour l'accueillir sur le tarmac.

De toute façon, rien ne garantit que de Gaulle, filmé et enregistré sous toutes les coutures, ait été plus sûrement réel que Napoléon, dont personne n'a pris de photographie. Les photographies de l'un me le rendent réel, l'absence de photographies de l'autre me font douter de son existence : « populaire façon de juger ! », dirait Pascal. De Gaulle pourrait fort bien n'avoir jamais été qu'un fantôme, un fantasme dont la France avait bien besoin en 1944. Mais alors que dire des photographies, des discours, des films ? Ils pourraient être l'œuvre d'illusionnistes géniaux. On dira évidemment qu'il faut, pour créer de toutes pièces l'illusion d'une existence de de Gaulle, une technique et une machinerie tenant du prodige et laissant loin derrière elles les procédés artisanaux de lord Melrose. Mais de quels prodiges la technique contemporaine de de Gaulle n'était-elle pas capable, sous la supposition d'un complot visant à susciter le fantasme d'un général sauveur de la France de 1940 à 1945 ? Impossible de prouver que toutes les photographies, les documents sonores, les bandes d'actualités, les articles des journaux n'aient pas été le fait de faussaires ou de personnes abusées. Et même si je pouvais dire, comme André Frossard disant de Dieu qu'il existait puisqu'il l'avait rencontré, que de Gaulle existe puisque je l'ai vu et que je l'ai touché, qui m'assurera qu'il ne s'agissait pas d'un acteur grîmé ? Les Allemands ont bien cru un temps, pendant la Seconde Guerre

mondiale, être en présence du général anglais Montgomery alors qu'il ne s'agissait que d'un sosie obéissant aux ordres de l'armée britannique.

Du caractère fantasmagorique des photographies truquées il ne s'ensuit naturellement pas que toute photographie est trompeuse, mais seulement qu'il n'est aucune photographie dont il soit possible de garantir l'authenticité. Car aucune vérité photographique ne peut s'auto-fonder : il lui manquera toujours l'appui d'un élément extérieur qui la valide, conformément à ce qu'énonce, je crois, un des deux théorèmes de Gödel. D'où la nécessaire révision à la baisse de l'autorité photographique, bien résumée par un mot célèbre de Jean-Luc Godard : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ». Rien ne m'assure que le voyage sur la Lune des astronautes américains n'a pas été tourné dans les souterrains du Pentagone, que les cailloux prétendument prélevés sur la planète Mars ne proviennent pas de l'État du Colorado. Bien entendu, je ne doute pas une seconde du voyage sur la Lune, ni de l'authenticité des cailloux de Mars. Mais je suis bien obligé d'avouer que je ne fonde mon assurance que sur un argument exposé par Hume dans son *Essai sur les miracles* : qu'il y a lieu d'accorder sa créance à des faits dont la vérité est infiniment plus probable que la somme des témoignages qui tendraient à l'infirmier. Mais pas sur des photographies, dont le caractère incertain est fait pour alimenter la méfiance des nombreuses personnes naturellement enclines à déclarer en toute occasion, pour reprendre le refrain d'une chanson de Jacques Dutronc : « On nous cache tout, on nous dit rien ».

S'il me fallait ajouter une objection, plus décisive à mes yeux que celles auxquelles j'ai précédemment fait allusion, à la conception de la photographie comme témoignage du réel, je ferais remarquer que la réalité est essentiellement mouvante alors que la photographie est un impitoyable « fixateur ». Dans ces conditions, je ne vois pas du tout comment l'une pourrait être la reproduction de l'autre. Le monde de la photographie est celui de l'immobile ; il est aussi celui du silence. Comment dès lors pourrait-il évoquer la réalité, à plus forte raison en être le plus sûr et fidèle témoin, comme le prétend Roland Barthes, s'il est incapable d'en exprimer le mouvement et la rumeur ? Zénon d'Elée peut être considéré comme le plus grand précurseur du cliché, démontrant que rien ne bouge, que la flèche ne vole pas, qu'Achille est frappé de paralysie lorsqu'il est défié à la course par la tortue. Sans doute cette immobilisation photographique a-t-elle ses vertus propres et permet-elle, dans l'instantané d'un cliché, de suggérer toute une vie et un mouvement potentiels. Reste cependant que la vie ressemble à tout sauf à ce qu'en immobilise un cliché. Tout arrêt est un arrêt de mort. La mère qui émeut Barthes dans un cliché ancien n'est pas une mère encore vivante, mais une mère déjà morte et de plus

« mortifiée » par la photographie. Le fait de photographier (je ne parle pas des photographies à finalité esthétique ou expérimentale) ressemble à un assassinat, au couperet de la guillotine qui, grâce à un ingénieux système de ficelles, nous tire le portrait une fois pour toutes – on appelait d'ailleurs « photographe » l'aide bourreau qui maintenait, pendant une exécution, la tête du condamné en dehors de la lunette de la guillotine. J'ai toujours trouvé beaucoup de sens à un épisode du *Lotus bleu*, de Hergé, où un bandit chinois, sous prétexte de photographier Tintin et son nouvel ami Tchang, dirige à partir de son dispositif photographique non pas un flash mais une rafale de mitraillette : « Haut les mains, bandit, réplique Tintin qui n'est que blessé et possède un revolver, ou je vous "photographie" à bout portant ».

Il est assez remarquable, soit dit en passant, que, du moins dans le domaine de la peinture, les Anglais appellent *still life* (« vie immobile ») ce que nous appelons *nature morte*. Peut-être faut-il comprendre ici que l'objet inerte ou devenu inerte (cruche, fleurs, gibier, poisson) peint dans la nature morte échappe en un certain sens à la mort puisqu'il échappe, de par son immobilisation même sur la toile, au processus de décomposition et de néantisation. Il est ainsi, à sa manière, à la fois immobile et vivant. Parfois un crâne ou une paire de lunettes y figure, rappelant, comme dans les « vanités », l'imminence de la mort à laquelle échappe cependant la nature morte.

Si en revanche la photographie tue, en la figeant, la réalité vivante et temporelle, il s'ensuit que toute photographie est fatalement une photographie ratée (du moins si le but visé est de « rendre » la réalité mieux que ne le peut, par exemple, la peinture). On en jugera autrement, et bien plus favorablement, si l'on considère la photographie comme un art capable de produire des images de plus ou moins grande valeur esthétique. Images qui, si on ne peut jamais les prendre pour des copies conformes de la réalité, peuvent éveiller souvent, comme tout art, ce que j'appellerai faute de mieux un intense « sentiment du réel ». D'un autre côté, les progrès quotidiens des techniques de photographie rendent aujourd'hui possibles des formes de manipulation nouvelles dont le nombre croît sans cesse, offrant à l'art photographique un champ d'expérimentation quasi illimité.

Le fait que la photographie déçoive, c'est-à-dire se dérobe à l'objectif et trahisse l'objet qu'elle vise, me semble en rapport étroit avec la déception constitutionnellement attachée à la perversion voyeuriste. On connaît la tendance de celle-ci à épier tout en se cachant, à prétendre recevoir des images considérées comme « vraies » en raison du fait que la personne épiée se croit seule et non observée. Images vraies et images privées, que nul ne verra jamais que celui qui les recueille et opère ainsi une sorte de vol. La moindre conscience

d'être observé par le voyeur ruinerait le guet voyeuriste qui entend dérober une image et non se la faire offrir, pour cette raison générale que toute perversion recherche non un rapport mais une absence de rapport avec autrui. C'est pourquoi il importe tant au voyeur, comme d'ailleurs au voleur, de n'être pas vu lui-même pendant qu'il opère. La honte d'être surpris, généralement invoquée en la circonstance, pèse ici moins que la crainte d'un rétablissement du contact entre soi et l'autre, que le voyeur fait tout pour rompre. Or tous les psychiatres qui ont étudié les cas de « scoptophilie » savent qu'une composante importante de cette perversion est un sentiment d'angoisse tenace, fondé sur le fait que le voyeur est d'avance persuadé qu'il ne verra jamais rien, soit parce qu'il n'aura jamais rien à observer (la femme épiée fermant ses volets au moment précis où le spectacle commence enfin), soit parce que ce qu'il y aurait d'effectivement observable coïncidera toujours, dans l'esprit du voyeur, avec le moment où il a abandonné un instant son guet, surpris par un appel téléphonique ou un besoin pressant. Un exemple remarquable de cette déception, à la fois voyeuriste et photographique, est fourni par le célèbre Gaétan Gatian Clérambault, inlassablement occupé à photographier les plis de tuniques de femmes marocaines, toujours aux aguets et toujours recommençant ses clichés, persuadé qu'il est de n'avoir pas réussi à en rendre la vérité et, si je puis dire, en attraper le pli. Un suicide mettra finalement un terme à cette angoisse voyeuriste (d'autant plus étrange qu'elle n'a pas en vue des corps dénudés, mais des étoffes qui voilent le corps). L'objectif (objet visé) se dérobe par sortilège à l'objectif (photographique). Dois-je ajouter qu'une même angoisse étreint le voyeur et le photographe, de savoir que ce qu'on veut capter ne sera jamais capté ? Qui dit photographe dit voyeur, avec le même ratage assuré. La différence est que le photographe peut, s'il a du talent, transformer son manque de fidélité en interprétation réussie ; alors que le voyeur en est le plus souvent pour ses frais, même lorsqu'il lui reste, comme à Clérambault, une accumulation de clichés bizarres.

La mythologie grecque, quand elle évoque ses voyeurs, fait moins état de l'angoisse de ne pas réussir à voir que d'une *interdiction* de voir ; interdiction qui, si elle est transgressée, est généralement punie de mort. Ainsi Actéon, le plus célèbre d'entre tous, est-il transformé en cerf et dévoré par ses propres chiens pour avoir surpris Artémis au bain. Ainsi Sémélé sa tante, foudroyée pour avoir demandé à voir Zeus « dans toute sa splendeur », en un désir imprudent dont naîtra cependant Dionysos. Ainsi Penthée son cousin, qui grimpe à un arbre pour observer à l'aise les ébats des bacchantes et qui périra déchiqueté par sa propre mère Agavè (comme le raconte Euripide dans les *Bacchantes*). Tous ces voyeurs appartiennent à la même famille thébaine du héros Cadmos. Un autre héros thébain, Tirésias, a les

mêmes inclinations scopophiliques et, premier voyeuriste de l'histoire, sera puni – du moins si l'on en croit une des deux versions du mythe – pour avoir surpris accidentellement la nudité d'Athéna. Mais puni seulement de cécité, car la simple vision d'Athéna nue a ébloui Tirésias au point de le rendre aveugle, le punissant ainsi par où il a involontairement péché. Dans tous ces cas, le voyeurisme est interdit et réprimé. Mais il me semble que cette interdiction de voir, du moins de voir ce qui ne doit pas être vu, rapportée par la mythologie grecque, gagne à être interprétée dans un sens symbolique, prémonitoire du sens proposé par l'analyse moderne de la scopophilie : l'interdiction de voir est probablement l'expression archaïque de *l'impossibilité* de voir qui caractérise l'angoisse voyeuriste. Il est d'ailleurs à signaler qu'au moins un texte de la fin de l'Antiquité grecque suggère explicitement le passage du premier sens au second. On trouve en effet dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, épopée tardive (V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) d'un Grec d'Égypte qui se convertira au christianisme à la fin de sa vie, une courte remarque fort intéressante. Dans le chant V de cette œuvre immense qui en comporte quarante-huit (à l'imitation de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* mises bout à bout), Nonnos, qui s'étend plus que tout autre sur l'histoire d'Actéon, écrit de ce dernier qu'il est, au moment où il contemple la nudité d'Artémis, un « insatiable contemplateur de la déesse que l'on ne doit pas contempler<sup>(7)</sup> ». Dans ce vers, c'est évidemment le mot « insatiable » (*akôrestos*) qui retient l'attention. S'il est insatiable, bien qu'il ait le loisir d'observer le corps nu d'Artémis tout à son aise, c'est qu'Actéon est incapable de se repaître de la vision qui lui est interdite, même lorsque celle-ci lui est accidentellement donnée à contempler. Autrement dit le voyeur reste sur sa faim même lorsqu'on lui montre, en chair et en os, ce qu'il désire voir. C'est justement en quoi le voyeur est inapaisable et incurable, de ne faire cas des objets qu'on lui présente même lorsque l'objet présenté est, si je puis dire, le « bon ». Cette disposition paradoxale du voyeur définit le cercle vicieux qu'elle implique. Ne pouvant se contenter d'images offertes et ne rêvant que d'images dérobées, le voyeur n'aura jamais à contempler des images qui justement se dérobent pour de bon et qu'il est par conséquent impossible de voir. En sorte que le voleur d'images est nécessairement un voleur volé. Même si l'image qu'il voit est bien volée (en ce sens que la personne vue peut ne pas savoir qu'elle est vue), le voyeur n'y trouvera pas son compte : car l'image passe trop vite, et il n'a pas le temps d'opérer un « arrêt sur image » qui lui assurerait possession et jouissance de l'image. Ce qui était à voir se conjugue à l'imparfait : il était effectivement à voir, ce qui signifie qu'il ne l'est plus. Un épisode cocasse d'un album d'Hergé, *Le Sceptre d'Ottokar*, résume l'essence de la déconvenue qui guette le voyeur. Un bandit de grand chemin, qui a

reçu l'ordre d'éliminer Tintin, stoppe une charrette conduite par un paysan syldave et dans laquelle est supposé être Tintin qui n'y est plus, ayant profité de l'hospitalité d'une automobile rencontrée dans la cour d'une auberge ; automobile qui cependant n'a pas encore quitté cette auberge et se trouve par conséquent en retard provisoire par rapport à la charrette du paysan. L'interception du bandit ne produit donc aucun résultat : point de Tintin dans la charrette. Le paysan est sommé de s'expliquer : pourquoi Tintin n'est-il pas dans la charrette ? Mais le paysan est bègue et tarde dans ses explications ; pendant qu'il s'embrouille dans ses phonèmes, passe une automobile. Le bandit la laisse passer, puis reprend de plus belle en pointant son arme sur le nombril du bègue : « Où est-il (Tintin), mille tonnerres ? » Le paysan peut enfin s'expliquer, mais c'est déjà trop tard : « D...d...d...dandans la v...v...v...voiture qui v...v...v...vient de pa...de papa...de papa...de papa...de passer !(8) ».

La raison la plus profonde de cette déconvenue voyeuriste vient du fait, comme je l'ai dit plus haut, que le voyeur rêve d'immobiliser un objet vivant et que tout objet vivant est nécessairement mobile. Le voyeur est avant tout une victime de la structure du temps qui fait de tout objet un objet changeant et de tout moment un moment insaisissable. C'est pourquoi Clérambault réfuse, l'un après l'autre, tous les clichés qu'il a tirés ; tout comme le voyeur de *Peeping Tom*, film de Michael Powell (1950) racontant l'histoire d'un jeune voyeur doublé d'un meurtrier qui s'est mis en tête de filmer, pour en jouir plus tard en solitaire, le visage de jeunes femmes au moment où il les assassine. Mais rien à faire : le moment précis où la femme passe de vie à trépas échappe toujours, du moins au gré du voyeur, au regard de la caméra. « Raté », « Encore raté », gémit-il tout au long du film ; à l'instar d'un personnage sud-américain de *L'Oreille cassée* de Hergé qui rate toujours, il est vrai de peu, ses coups de poignard et ne réussit jamais à blesser quiconque, comme le souligne un perroquet qui se plaît à exaspérer le lanceur maladroit en répétant, après chaque vaine tentative :

« Rraté, encorre rraté ! ». Ce psittacisme est d'ailleurs bienvenu ici puisqu'il s'agit toujours de la répétition du même échec. Tel enfin le supplice de Tantale, affamé et assoiffé, qui voit s'écarter de lui les aliments et les boissons au fur et à mesure que ceux-ci se présentent à sa bouche(9).

Dans un passage particulièrement sifflé lors de la première représentation de *Pelléas et Mélisande*, bien qu'il soit à mon avis un des plus réussis de cet opéra de Debussy, Golaud met en place un dispositif de voyeurisme qui, espère-t-il, lui permettra d'observer ce qui se passe dans la chambre de Mélisande – y est-elle seule ou dans les bras de Pelléas ? – par l'intermédiaire de son fils Yniold, juché sur

ses épaules. Car Golaud ne peut se hisser jusqu'à la fenêtre de cette chambre (« Elle est trop haute pour moi bien que je sois si grand ») sans l'appoint de la taille d'Yniold. Ce voyeurisme par procuration est une sorte de voyeurisme désespéré. Je sais que je ne verrai rien, mais peut-être verra-t-il, lui : fais-le pour moi. « Regarde, regarde !, Yniold. Regarde, regarde ! Regarde ! » Évidemment l'enfant ne voit rien (de ce qui pourrait intéresser Golaud). Cet échec du voyeurisme indirect est une réplique ironique et dramatique du voyeurisme direct. Ce que je ne pourrai jamais voir, tu le verras encore moins. Il est d'ailleurs remarquable que ce moment d'angoisse voyeuriste corresponde au passage le plus dramatique de la partition de Debussy.

Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à mon propos, la quête du chasseur d'images toujours « dérobées », qui caractérise le voyeur, ressemble en tout point à la quête du chasseur de photographies « vraies ». Pour l'un comme pour l'autre la capture est impossible, les proies à jamais fuyantes. L'objet convoité tout à la fois s'offre et se refuse. Au point qu'on est inévitablement amené à se demander à quoi ressemble cet objet inlassablement recherché, et d'abord à se demander si cet objet consiste en *quelque chose*.

À supposer que cet objet ne consiste en rien, c'est-à-dire à supposer que l'objet vrai que cherche à fixer l'objectif, tout comme l'objet que cherche à voir le voyeur, ne soit qu'une fantasmagorie, ou du moins une réalité contradictoire, on en vient vite à penser que cet objet est inaccessible tout simplement parce qu'il n'existe pas, et qu'il n'y a rien qui sache aussi bien disparaître que ce qui n'est pas. Or je ne crois pas qu'il y ait à questionner longtemps un voyeur ou un photographe, lorsqu'ils sont en quête d'image « vraie », pour les amener à avouer, l'un qu'il ne sait pas ce qu'il veut voir, l'autre qu'il ne sait pas ce qu'il veut photographier. Et ignorer ce qu'on désire relève de la passion, qui choisit de préférence ses buts dans le lot immense des objectifs suffisamment vagues pour qu'aucun d'entre eux n'ait la moindre chance d'être atteint. J'évoquerai ici à nouveau une devise que je dois, parmi beaucoup d'autres, à mon ancien maître Joseph Hours : « Si vous ne savez pas ce que vous voulez, vous ne l'obtiendrez certainement pas ».

Ce désir d'aucune chose, aussi vain qu'opiniâtre, n'est pas seulement le fait du photographe utopique, du voyeur, du passionné ou de l'obsessionnel. Il caractérise aussi, comme je l'ai remarqué souvent, l'idéal romantique toujours obstinément attiré non par quelque chose mais par « autre chose ». La quête romantique est semblablement vouée à l'échec, je dirais même « programmée » en vue de l'échec, pour être sans objet réel ou définissable. Des milliers de pages pourraient être invitées à illustrer cette contradiction majeure du romantisme, qui frappe d'un interdit quasi hystérique toute



éventualité de satisfaction. Je me limiterai ici à une ballade du poète polonais Adam Mickiewicz, *L'Ondine du lac Switez*, qui narre les malheurs d'un jeune homme poursuivant inlassablement une créature insaisissable, fantôme sur la terre et ondine dans les eaux du lac où le chasseur finira par se noyer(10). Le poète décrit ainsi la jeune fille poursuivie : « De la fille, je ne sais rien », – « Qui fut-elle ? Je n'en sais rien(11) ». C'était prévisible. Qui parle d'objet désiré ignore généralement ce dont il parle. C'est pourquoi ce qu'on appelle communément l'« idée fixe » se ramène le plus souvent à une idée *vague*. Pour s'en convaincre il n'est que de relire Balzac ou Zola. On observe souvent une contradiction similaire entre l'acharnement à défendre une cause et l'inconsistance conceptuelle de cette même cause ; contradiction qui est, on le sait, au cœur de tous les fanatismes.

Je remarquerai pour terminer que tous ces arguments, qui tendent à suggérer le caractère utopique de l'idée de photographie vraie, vaudrait naturellement aussi pour le cinéma. Celui-ci restitue certes un mouvement à la photographie figée (*cinéma* vient du grec *kinein*, « faire bouger »). Mais le mouvement du cinéma est tout autre que le mouvement de la vie. Il recompose le mouvement à partir d'images fixes, qu'il fait défiler selon un rythme convenable qui, s'il évoque plus la réalité mouvante que la photographie, ne réussira jamais à coïncider avec elle ; pour cette simple raison qu'on ne fera jamais du mobile avec du fixe, comme en témoignent les paradoxes de Zénon et les analyses de Bergson. En sorte que l'idée de « cinéma-vérité », jadis en vogue, est d'ordre aussi hallucinatoire que celle de photographie vraie et n'est que le développement de l'illusion critiquée tout au long de ces pages : l'idée de « photographie-vérité ».

\*

\* \*

Cet examen rapide de la photographie amène ainsi à penser que la photographie, comme le voyeurisme et le cinéma, échoue à rien saisir. Si tout bouge il est impossible de rien attraper, ou plutôt impossible de rien saisir tel quel, de rien saisir sans le changer. On peut bien s'emparer d'un lapin qui court, mais c'est pour le tuer (et éventuellement le manger) : mais alors ce qu'on a saisi n'est plus l'objet dont on a réussi à s'emparer, mais un autre objet désormais inerte qui n'est devenu mangeable qu'à la condition de n'être plus vivant. Hegel dirait sans doute ici que le même n'a résigné son être que dans la mesure où il a consenti à s'aliéner dans son même en tant qu'autre. Heidegger, pour sa part, profiterait probablement de l'occasion pour proposer un sens tout nouveau au concept de

« saisissement », – un peu comme il l’a fait à propos du concept rendu en français par le mot d’« arraisonnement » –, en disant que le saisissement ne renvoie pas à quelque chose dont on serait tout à coup « saisi » (émotion, sentiment), mais doit s’entendre en un sens à la fois actif et passif : le « saisir-prendre » n’étant qu’une expression du « dessaisissement » de l’être sur horizon de néantisation. Formule qui a évidemment plus d’allure que son équivalent trivial en français : « on a mangé le lapin ». On peut évidemment saisir un animal vivant, soit pour essayer d’en faire un animal de compagnie, soit pour s’en protéger mais dont on ne sait alors plus que faire, tel le loup qu’on tient par les oreilles. Lâchez-le : il vous mangera, avant de s’enfuir. Maintenez-le par les oreilles : l’attente d’un manger assuré rendra le loup plus patient que son possesseur en sursis qui, vite lassé du poids qu’il porte, n’aura d’autre choix que de lâcher la bête, quitte à être aussitôt dévoré par elle.

D’un autre côté, lorsque rien ne bouge, comme un objet figé par un instantané qui l’immobilise, la photographie est plus que jamais incapable de rien saisir (hors des clichés qui, je le répète, ne peuvent rendre l’objet photographié que par le hasard d’une expression dont le sens vrai serait déchiffrable dans le seul contexte d’une séquence mouvante, dont le cliché est artificiellement isolé). En sorte qu’on ne peut « prendre », en photographie, qu’un objet apparemment vivant, ou véritablement figé dans la mort. Il s’ensuit qu’un être vivant ou en devenir – c’est-à-dire finalement toute forme d’être – se soustrait par définition à la tentative de prise photographique, ou de prise tout court.

Ce qui est vrai de la photographie n’est-il d’ailleurs pas vrai de toute tentative de saisie perceptive ? On a vu que la photographie, le cinéma, le voyeurisme, ne réussissaient pas à traquer l’objet qui, sous une forme ou une autre, les préoccupe : le réel. Il en va probablement de même du regard, du goût, du toucher, etc. Sans doute les sens profitent-ils, au passage, des objets dont ils ont la sensation présente. Mais ils ne peuvent s’emparer de ce qu’ils ne font que frôler plus ou moins brièvement. Les sensations ne dépendent pas de nous, c’est nous qui dépendons de nos sensations. Il est pratiquement impossible de reconvoquer une odeur ou une saveur goûtées dans le passé. Il est seulement possible de les reconnaître, souvent d’ailleurs non sans effort (comme dans le cas de la petite madeleine dont parle Proust au début de la *Recherche*), et seulement lorsque celles-ci, prenant pour ainsi dire les devants, nous font la « faveur » – pour reprendre le juste mot employé par Proust dans le passage cité – de revenir d’elles-mêmes s’offrir à notre perception : nous accordant alors une sorte de « seconde chance ».

Que la sensation soit incapable de s’emparer de ce dont elle a la

sensation n'est peut-être qu'un exemple d'une vérité plus générale : l'incapacité de l'homme à posséder quoi que ce soit. Je ne crois pas (ou du moins ne crois plus) à la formule célèbre de Pascal qui fait de l'homme un « prince dépossédé ». Prince, je ne sais. Mais certainement pas dépossédé : car il est inapte à la possession et n'a par conséquent jamais rien véritablement eu dont il puisse être privé. Ce qui, faut-il le préciser, n'arrange en rien ses affaires.

## *La reproduction sonore et la peinture*

L'écho, forme première de reproduction sonore, peut sans doute être considéré comme une « résonance » de la réalité dont elle témoigne, loin d'en faire douter, par sa faculté même de duplication et de répétition. Un son un peu fort qui ne serait pas répercuté par la falaise voisine ne serait pas un son réel mais serait aussi irréel qu'un corps qui ne se refléterait pas dans le miroir ou n'engendrerait pas d'ombre lorsqu'il est exposé à la lumière. Ce modèle archaïque de la reproduction sonore, on pourrait même dire préhistorique puisqu'il y avait de l'écho dans l'atmosphère de notre planète avant qu'il n'y eût des hommes pour le percevoir, peut-il se porter garant de l'authenticité des procédés ultérieurs, principalement actuels, de la répétition sonore ? Il est évident que non : les techniques de reproduction sonore, nées plus tardivement encore que la photographie, sont sujettes au même soupçon d'infidélité au réel. Les mêmes raisons qui font douter de la fiabilité photographique s'appliquent à la reproduction sonore (l'une comme l'autre devenant plus suspectes au fur et à mesure que progressent leurs moyens techniques et par conséquent leur faculté de falsification). Je ne mentionnerai ici que deux raisons principales qui interdisent, tant à la reproduction sonore qu'à la reproduction photographique, de prétendre à plus qu'une conformité au réel comparable, dans le meilleur des cas, aux photocopies dont un cachet et une signature officiels nous assurent qu'elles sont « conformes au document original », faute de pouvoir démontrer qu'elles lui sont *identiques*. Encore si l'employé de mairie est de bonne humeur ; son collègue, s'il est dans de moins bonnes dispositions, se refusera à certifier votre document sous un prétexte ou un autre, flairant peut-être sans le savoir cette vérité philosophique que l'opération qu'on lui demande (attester que le A qu'on lui présente est identique au B qu'on lui réclame) relève de la supercherie.

La première de ces raisons est évidemment l'éventualité de falsification toujours possible, toujours facile et même de plus en plus facile au fur et à mesure que progressent les techniques de reproduction sonore. On peut aisément faire passer tout « enregistrement » d'un discours ou d'un entretien pour la reproduction fidèle d'un propos qui a sans doute été dit mais ne sert que de matériel de base à un dire qui, par le jeu des ciseaux utilisés par le préparateur, ou plutôt le machinateur, de sa diffusion sur les ondes, n'est souvent plus qu'une version caricaturale et mensongère de

ce qui a réellement été dit. J'y reviendrai. On peut naturellement agir de même avec n'importe quelle espèce de sons. Le premier synthétiseur venu transforme à volonté le son d'une flûte en son de cor anglais, le barrissement d'un éléphant en un cri d'otarie, au point que ce jeu de possibilités infinies peut en arriver à dévoyer le talent du compositeur en le laissant s'abandonner à un pur jeu de timbres qui le dispense de composer. Cette plasticité des timbres évoque un peu les mystères de la cuisine chinoise, dont l'une des performances majeures, paraît-il, est (ou était) de transformer le matériel de base utilisé en une nourriture autre et difficilement identifiable, en sorte que le convive ne sait plus trop s'il mange de la viande ou du poisson, de la daurade ou un poulet fumé.

J'en viens maintenant à la seconde des deux principales raisons qui condamnent la reproduction sonore (comme la photographique) à différer du son (ou de l'image) qu'elle s'efforce de capter. La reproduction sonore est, par définition, quelque chose qui re-produit. Elle marque ainsi un écart temporel par rapport au son qu'elle répète : tout comme l'écho elle vient après le son initial, parfois très longtemps après. D'autre part et surtout, elle diffère de ce son par le fait même qu'elle le répète et que toute répétition implique une différence (cette différence est déjà très sensible dans la forme archaïque de la reproduction, l'écho). À considérer la répétition comme reproduction rigoureuse de ce qu'elle répète, il est manifeste que toute répétition est impossible, ainsi que l'a suggéré Kierkegaard dans son « roman » intitulé *La Répétition*, et brillamment analysé Gilles Deleuze qui, dans *Différence et Répétition*, démontre une vérité profonde sous la forme d'un apparent paradoxe : « À la limite, il n'y a que la différence qui se répète<sup>(12)</sup> ». La reproduction sonore est ainsi la reproduction d'un son qui ne peut manquer de différer d'avec lui. C'est pourquoi elle est incapable de saisir un son « sur le vif », de même que la photographie est incapable de saisir une image dans sa réalité mouvante. On dirait qu'un rideau de gaze invisible sépare l'auditeur des sons qu'il a perçus directement au concert, lorsqu'il écoute l'enregistrement qui en a été fait. Ce qu'il perçoit alors peut être beau, plus parfait parfois que ce qu'il a perçu en direct, mais il y manque quelque chose de vrai, d'immédiat, bref de réel, qui ne se laisse appréhender qu'ici et maintenant, *hic et nunc*. Une excellente conserve vaut sans doute mieux qu'un produit frais mais de qualité médiocre. Elle ne vaudra cependant jamais un produit qui soit à la fois frais et excellent.

Pour en revenir au pouvoir de mensonge de la reproduction sonore, il est à remarquer que celui-ci outrepassé parfois les pouvoirs de la reproduction photographique puisqu'il est capable, non seulement de déformer un propos, mais encore de lui faire dire le contraire de ce qui a été dit. Prouesse dont la photographie est

incapable : on ne voit pas bien, par exemple, en quoi pourrait consister une photographie représentant le « contraire » de la mère de Roland Barthes. Alors que cette performance suprême est à la portée du manipulateur de sons et sans qu'il y ait à ajouter le moindre son au matériel brut qu'il a recueilli. Il peut à loisir, à partir d'un discours hostile au maréchal Pétain, fabriquer un éloge inconditionnel du même maréchal ; et vice-versa. J'ai été moi-même victime d'un même détournement de ce que j'avais dit, ou plutôt écrit : un ouvrage, fait sans doute un peu vite, qui se proposait de faire le catalogue des imbécillités les plus flagrantes écrites par les philosophes français contemporains, m'ayant attribué des phrases qui n'étaient pas de mon cru et que j'avais citées moi-même comme exemples remarquables de sottise. Certes, il ne s'agit pas ici de reproduction sonore mais de reproduction écrite. Cependant le procédé de falsification est analogue, ce qui montre qu'on peut truquer une reproduction de texte écrit aussi facilement qu'une reproduction de texte parlé.

\*

\* \*

Selon Pline l'Ancien et diverses autres sources antiques qui n'ont à ma connaissance jamais été contestés sur ce point, l'origine de la peinture est l'ombre, plus précisément le fait de circonscrire l'ombre d'un personnage projetée par exemple sur un mur : « La question de l'origine de la peinture est obscure [...] mais tous affirment qu'on commença par cerner d'un trait le contour de l'ombre humaine(13). » Cette origine légendaire semble plausible et a eu en tout cas la vie longue puisqu'une très belle peinture de Murillo, datant des années 1660 et intitulée *L'Origine de la peinture*(14), représente un homme dessinant sur un mur les contours de l'ombre d'un autre personnage qui se tient debout et immobile, l'œil figé, afin d'intercepter les rayons du soleil couchant et susciter l'apparition de son ombre, de manière tout à fait semblable à un modèle qui garde la pose. Naturellement la peinture devait très vite abandonner cette méthode rudimentaire au profit de techniques plus élaborées ; faute de quoi, remarque Quintilien, un contemporain de Pline, « la peinture se réduirait encore et toujours à tracer le contour de l'ombre projetée par les corps exposés au soleil(15) ». Il n'en reste pas moins intéressant et assez curieux que la peinture, à ses premiers balbutiements, ait eu un rapport de quasi-identité avec l'ombre. On peut sans doute imaginer que les contours de l'ombre aient servi de « patrons » permettant de guider une main encore peu sûre dans l'exécution d'un dessin. Il faudrait alors admettre que les auteurs des peintures rupestres datant du paléolithique disposaient d'une maîtrise du dessin complètement

oubliée par leurs lointains descendants. Quoi qu'il en soit, ce rapport qu'on nous assure originel entre la peinture et l'ombre conserve un certain mystère. Mystère que résume bien Murillo, qui a inscrit à l'intérieur d'un médaillon situé en bas et à droite de sa toile le texte suivant : *Tuvo de la sombra origen la que admiras hermosura en la célebre pintura* (La beauté que tu admires dans l'illustre peinture a eu l'ombre pour origine).

Par la suite et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, conformément à la doctrine platonicienne et aristotélicienne de la *mimésis*, la peinture est, comme tous les arts, appréciée en fonction de sa plus ou moins grande ressemblance avec les objets qu'elle est censée « imiter ». L'aphorisme de Pascal que je mentionne dans mon avant-propos est un écho de cette conception classique de l'art : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la *ressemblance*(16) des choses dont on n'admire point les originaux ! » Au XVIII<sup>e</sup> siècle, si l'on met à part le cas de Diderot qui tient encore, par le biais des notions de « vrai » et de « naturel », à la théorie de la *mimésis*, la peinture est de plus en plus considérée comme un art indépendant et à part entière, valant par son intérêt propre et non par sa ressemblance avec le réel. En sorte qu'il n'y a plus guère de sens à discuter de sa fidélité ou de sa non-fidélité à l'égard d'une réalité dont on vient progressivement à deviner qu'elle ne s'en est jamais souciée. Une peinture fausse est un « faux » qui ment sur la signature du peintre, pas sur la conformité au réel qu'elle suggère ou peut suggérer. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle enfin, les problèmes de proximité ou de rivalité de la peinture ne se posent plus par rapport au réel, mais par rapport à ce qui commence à apparaître comme une redoutable alternative : la photographie. Certains types de peinture étaient, par leur sujet même, plus immédiatement exposés que d'autres à la rivalité photographique : tel le paysage, campagnard ou urbain (par exemple les *vedute* de Canaletto et de Guardi) ; tel aussi le portrait. Demeurait cependant toujours une autonomie de la peinture (probablement plus ébranlée dans le cas de Canaletto que de Guardi). Une photographie peut produire des effets de lumière saisissants, mais pas exactement de la lumière qui émane des toiles de Canaletto ou de Vermeer, pour citer deux peintres qui frôlent avant l'heure des procédés qui seront plus tard le fait des photographes. Et un portrait signé du Titien ou du Greco fait à la fois beaucoup moins et beaucoup plus que n'aurait pu le faire une photographie du même personnage. De nos jours, peinture et photographie suivent un cours parallèle, parsemé d'intrusions fréquentes de l'une dans le champ de l'autre. On peut citer le cas de photographies qui servent de base à des peintures (procédé cher à Gérard Fromanger), voire qui tiennent directement lieu de peintures, telles les photographies de Rineke Dijkstra dont l'une, particulièrement réussie, rivalise – longtemps à

l'insu de la photographie elle-même – avec la *Naissance de Vénus* de Botticelli(17). Également le cas de la peinture « hyperréaliste » qui vise à reproduire le plus minutieusement possible des objets quelconques, mieux que ne pourrait le faire le plus précis des clichés photographiques, et suscite souvent chez le spectateur une réaction de rejet, un effet de saturation voisin de l'indigestion et de la nausée (le réel, passe encore ; mais trop, c'est trop). Et on peut citer le cas de peintures qui inversement servent de point de départ à des photographies : telles les « photographies-tableaux » de Jeff Wall ou certains clichés saisissants de Georges Méridon(18) et de Harry Gruyaert(19). Rappelons aussi l'existence du courant de la photographie « pictorialiste » au tournant du siècle dernier.

Bref, peinture et photographie se nourrissent désormais l'une de l'autre. De même la bande dessinée qui s'est un temps inspirée du cinéma mais en est vite arrivée à influencer à son tour le cinéma.

La prise de distance de la peinture par rapport au réel – c'est-à-dire au réel extérieur à la réalité picturale – s'est trouvée accentuée par l'avènement de la peinture dite « abstraite », qui a achevé de jeter aux oubliettes le faux problème de la capacité de la peinture à représenter le réel. La peinture abstraite, mais aussi et d'abord l'idée, qui s'est petit à petit imposée, que toute peinture, même dite « figurative », était d'abord et essentiellement une peinture abstraite, c'est-à-dire un jeu de formes et de couleurs : rien que de la peinture jetée sur une toile, comme le dit je crois Baudelaire. En sorte qu'il n'y a jamais eu de raison de confronter le réel à la peinture, puisque celle-ci est un art qui constitue, tout comme la musique, une réalité « à part ».

\*

\*\*

Bien d'autres considérations seraient à leur place ici, mais il faut conclure. Je poursuis dans ces pages un procès qui traîne en longueur et il est grand temps de clore les débats. Je dénonce donc définitivement le double comme illusion majeure de l'esprit humain (dès lors, naturellement, que le double se donne comme rival fantomal du réel, comme compensation, subtile et dérisoire à la fois, des souffrances attachées à la prise en charge de la réalité). Je ne sais d'ailleurs si cette réfutation des reproductions émanant de ce que j'ai appelé plus haut les « doubles de proximité » (reflet, écho, ombre), et décrit comme garants du réel, ne rejaillit pas de quelque manière sur les originaux dont ils sont l'émanation. Après tout, si l'ombre est un signe du réel, elle n'est en aucun cas sa reproduction. De même l'écho : il répète certes un son réel, mais de manière toujours tardive et dégradée. Quant au reflet, il est nécessaire au réel mais ne suffit pas



à le garantir. En témoignent les faux reflets, auxquels il arrive parfois ce comble du faux qui est de *faire semblant* de réfléchir : comme dans un célèbre gag de Max Linder, ultérieurement volé par les Marx Brothers. Un patron s'approche d'un grand miroir afin de s'y faire la barbe. Or ce miroir a été accidentellement brisé par un serviteur qui a immédiatement commandé un nouveau miroir mais doit, en attendant que celui-ci arrive, faire fonction de reflet du maître qui se rase (pour ne pas avoir à avouer la perte du premier miroir). Il se place donc de l'autre côté du miroir, qui n'existe plus, et reproduit sur le mode inverse, par un miracle de précision et un génie de l'anticipation, tous les faits et gestes de son patron qui est en l'occurrence un parfait « maître-raseur ». Ce dernier est parfois pris de doutes à l'égard de son reflet. Il l'éprouve et lui fait des feintes, sous forme de mouvements inattendus destinés à prendre de vitesse son adversaire. Mais le « reflet » ne s'y laisse pas prendre et renvoie chaque fois coup pour coup. Bref, quand il y a miroir, l'homme s'y reflète. Le bizarre est que, quand il n'y a pas de miroir, l'homme puisse s'y refléter quand même. Cela jette un doute sur la fiabilité du miroir, capable de fonctionner alors même qu'il n'existe pas.

En résumé je ne vois pas de double – hormis les doubles de la peur et du rire, sur lesquels je reviens dans les pages suivantes – qui mérite d'être philosophiquement sauvé. Il fait office d'ultime bouée de sauvetage, d'autant plus trompeuse que chacun en rêve mais que personne n'a jamais pu saisir utilement. Le nombre de ses victimes est incalculable, attirées par ce qu'elles prenaient pour la réalité même alors qu'elle n'en a jamais été, dans les deux sens du terme (fantôme et obsession), que la « hantise ».

## 2. – ÉCLAIRCISSEMENTS

Toute fantasmagorie disparaît au seuil du réel, tout comme les fantômes disparaissent au lever du jour : « le soleil la dissipe comme un brouillard », écrit Maupassant au sujet de la peur(20). On peut en inférer une première définition, un peu vague, du réel : on dira que le réel est ce qui dissipe les fantasmagories, les doubles, la peur. Naturellement l'apparition du réel, si elle met un terme au règne des « apparitions », ne signifie pas pour autant la fin obligée d'un danger parfois terrible. Il y a évidemment moins à redouter d'un danger imaginaire que d'un danger réel. Cependant, comme le remarque Maupassant, le danger imaginaire est celui qui épouvante davantage. La perception confuse d'un danger vague impressionne plus que la perception précise d'un danger réel, même si celle-ci peut entraîner parfois des réactions de panique analogues aux réactions engendrées par celle-là.

Le réel est donc d'abord ce qui reste quand les fantasmagories se dissipent. Comme le dit Lucrèce : « le masque est arraché, la réalité demeure(21) ». Encore faut-il, évidemment, que demeure quelque chose. Le réel est peut-être la somme des apparences, des images et des fantômes qui en suggèrent fallacieusement l'existence. C'était déjà en gros la thèse des sceptiques grecs (bien que ceux-ci maintinssent l'hypothèse d'un support matériel des apparences qu'ils appelaient l'*hypokeimenon*, support certes impossible à connaître mais dont on ne niait cependant pas l'existence). C'était aussi le cas de leur inspirateur Pyrrhon qui, si l'on en croit Marcel Conche(22), aurait enseigné un phénoménisme pur, excluant la notion d'*hypokeimenon*. La réalité est sa propre fantasmagorie, et la seule manière adéquate d'en traiter est de rédiger un « Précis des apparences » : leçon que retiendra Baltasar Gracian pour en développer les conséquences les plus extrêmes. En sorte qu'à vouloir nettoyer le réel des parasites qui le voilent on risque d'anéantir le réel tout court et de jeter l'enfant avec l'eau du bain : comme ces valets majorquins qui nettoient si fort une mappemonde rarissime, endommagée par une encre noire qui s'est malencontreusement répandue sur elle, que s'il ne reste plus trace des taches d'encre, il ne reste plus trace non plus de la mappemonde (comme le raconte George Sand dans un passage drolatique d'*Un hiver à Majorque*). En bref, le réel pourrait consister dans l'ensemble des doubles, et retourner au néant en cas de disparition de ceux-ci. Le double du réel est le seul réel parce qu'il est le seul à être perceptible ; le réel sans double n'est rien. On observe une déduction intellectuelle

tout à fait semblable, quoique en un sens inversé c'est-à-dire remontant de la thèse des sceptiques grecs à celle de Pyrrhon, dans deux phrases-clés du film de Jean Marbœuf intitulé *Le Pt'it Curieux* (2003). « La réalité, c'est ce qu'on ne voit pas », déclare d'abord le libraire de la ville où se passe le film, qui vend entre autres des revues de nus et a certainement fait ses classes à l'école du voyeurisme, dont il connaît la triste devise. Mieux, ce qu'il déclare là s'adresse à un gamin – Clément, le « pt'it curieux » – qui passe justement son temps à photographier le réel. Le libraire, un peu aidé par Clément, précisera sa pensée par la suite : « La réalité, c'est ce qui n'existe pas. »

Notre apprenti philosophe, le libraire du film de Marbœuf, pourrait ici préciser sa pensée et dire que, si le réel est ce qui n'existe pas, c'est que ce qui est réel n'est jamais perçu (ou alors perçu de manière indirecte ou tardive, souvent beaucoup trop tard pour que cette perception soit utile ou utilisable ; comme il arrive aux victimes des machinations imaginées par Boileau-Narcejac dans leurs romans, qui souvent entrevoient la vérité alors qu'il n'est plus temps de pouvoir en tirer parti). De fait, les arguments généralement énoncés contre la notion de réel ressemblent fort, génie philosophique en moins, aux arguments utilisés par Berkeley dans sa critique de la notion de matière, qu'il considère comme l'illusion majeure de la philosophie. *Esse est percipi*, « être signifie être perçu », répète sous une forme ou sous une autre ce philosophe pour lequel la perception est la marque de ce qui existe, la non-perception la marque de ce qui n'existe pas et ne peut être désigné que par une pseudo-notion, vague et fantomale. Le génie de Berkeley est d'avoir choisi, comme exemple emblématique d'une pseudo-idée ne correspondant à aucune chose réelle, la notion de matière, celle-ci pourtant tenue universellement pour réelle, même de la part des philosophes les plus idéalistes (Aristote, Descartes). Dans les *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*, Philonous, qui défend les couleurs de l'idéalisme contre Hylas, lequel ne peut renoncer à la pertinence de la notion de matière, pourchasse l'idée de matière en éliminant chacune des conceptions qu'en propose successivement Hylas, à la manière d'un champion d'échecs qui déjoue toutes les parades et contraint enfin le roi adverse, qui conduit les troupes de la matière, à s'avouer vaincu : car il n'a pu établir que la matière puisse jamais être perceptible ou intelligible.

De manière différente mais assez analogue, ce qu'on a appelé le « réalisme » médiéval, par opposition au nominalisme, consistait à refuser toute réalité aux choses réelles et concrètes pour n'accorder d'existence qu'aux essences et aux idées abstraites. L'arbre n'est pas réel ; seule est réelle l'idée d'arbre. Cette conception du réalisme privait ainsi d'existence toute chose existante, et n'accordait le privilège de la réalité qu'à ce qui était précisément privé de toute

espèce de réalité. Ce « réalisme » étrange ne préfigure cependant pas, du moins pas exactement, ce qui allait être la doctrine de Berkeley. Il affirme la seule réalité de ce qui est conçu, alors que Berkeley affirme la seule réalité de ce qui est perçu.

Rien donc de plus ambigu que cette notion de réel, qui se laisse si facilement entendre en des sens diamétralement opposés. Illustration, parmi une infinité d'autres, de cette ambiguïté : séduit par son titre, j'ai récemment fait l'acquisition d'un recueil de poésies d'un auteur persan du XIII<sup>e</sup> siècle intitulé *Soleil du Réel*(23). Enfin quelqu'un à qui le réel ne donne pas la nausée, m'imaginai-je naïvement, croyant découvrir un nouveau recueil d'Omar Khayan alors que j'avais affaire à un réel qui, comme le dit Gérard de Nerval dans *El desdichado*, « porte le soleil noir de la mélancolie ». Le Réel en question était en effet un amalgame d'idée platonicienne et d'Unité plotinienne, et le Soleil qui l'illumine la faculté d'interrompre tout contact avec le monde sensible. Bref le Soleil du Réel consistait pour son auteur à permettre d'en finir avec toute espèce de réalité, tout comme le réalisme médiéval permettait de tenir pour irréalité la totalité des objets concrets et réels. La première phrase de la présentation du texte par son traducteur aurait dû me mettre sur mes gardes : « Tout commence par la perte. »

À bout d'arguments, j'observerai timidement que ce qui n'est ni perceptible ni concevable ne laisse pas nécessairement d'être. Je sais bien qu'une telle pensée peut autoriser la superstition, la croyance aux esprits et autres fantômes. Mais elle autorise aussi une intuition fulgurante de la réalité, qui selon moi se passe de perceptions et de raisons. Dans un passage de son roman *Le Voyeur*, Alain Robbe-Grillet décrit longuement la digue d'un port, s'attardant sur chaque moellon, sur chaque partie de ciment reliant une pierre à l'autre. Lors d'une émission diffusée par Radio-France, un critique interrogea Robbe-Grillet : pourquoi tant de phrases pour décrire le détail d'une digue qui, outre son manque d'intérêt et d'importance dans l'intrigue du roman, est en plus assez mal visualisée par le lecteur ? Réponse de Robbe-Grillet : si j'ai longuement décrit cette digue, c'est précisément pour montrer qu'elle était indescriptible. Cette digue existe, cependant.

Il en va de même du réel. Celui-ci déborde toujours les descriptions intellectuelles qu'on peut en donner. Il peut les déborder en bien, comme lorsque Mme de Rénal, dans *Le Rouge et le Noir*, découvre que le futur précepteur de ses enfants, loin d'être l'ecclésiastique austère et repoussant qu'elle redoute, se révèle être un jeune et charmant laïc. Il peut malheureusement aussi les déborder en mal. Proust en fait l'amère expérience lorsqu'il apprend de la bouche de Françoise que « mademoiselle Albertine est partie ». L'idée de cette rupture, qui

séduisait Proust quelques instants plus tôt, était une *pensée* agréable. Mais le *fait* de cette rupture provoque une souffrance atroce. Ainsi l'avènement du réel déjoue-t-il et prend-il généralement en faute les anticipations qu'on s'en était figurées. C'est pourquoi j'ai suggéré à plusieurs reprises que le réel était la seule chose du monde à laquelle on ne s'habitue jamais.

Si j'ai été insuffisamment explicite sur la définition – ou plutôt l'absence de définition – du réel, je l'ai été tout autant sur ma définition du double, m'exposant ainsi à des confusions que j'aurais évitées bien facilement si j'avais pris la précaution de préciser dès le début que le double hallucinatoire et fondateur d'illusion auquel je pensais était assez différent du double tel qu'il est compris dans ses plus habituelles acceptions. Je m'en suis certes un peu expliqué dans un bref passage<sup>(24)</sup> qui exclut de ma conception du double, d'une part tout ce qui relève de l'imitation ou de la copie (lesquelles prêtent à des effets non illusoire mais d'ordre plutôt bizarre ou ludique, dont use depuis toujours le théâtre comique), d'autre part tout ce que connote d'inquiétant la perception d'un double dont on sait que l'original se trouve ailleurs, par exemple l'apparition dans le jardin d'une personne qu'on vient de laisser à la maison (le doute sur l'identité engendrant alors des effets qui relèvent plutôt de l'épouvante que du comique). Mais manquait à cette précision une distinction essentielle : entre les doubles de *duplication* et les doubles de *remplacement*. Je m'explique. Sont seulement dupliquants les doubles qui singent les modèles mais n'attendent en rien à l'intégrité des originaux dont ils sont les copies : cas des deux espèces de doubles que je viens d'évoquer (encore que la seconde espèce puisse inspirer un doute sur la question de savoir qui est le double, qui le modèle ; mais aucun doute sur le fait qu'il y a de toute façon un double et un modèle). Tout autres sont les doubles de remplacement, qui ont pour fonction d'éliminer l'original en se faisant passer pour lui, par un effet d'alternative qui affirme leur existence par la suppression de leur modèle, telle une cellule organique qui reproduit une cellule en phagocytant cette dernière. Tels aussi aujourd'hui ces altermondialistes dont la rêverie, comme l'indique le mot même d'« altermondialisme », n'a d'autre consistance que l'élimination du monde. L'utilité psychologique du recours au double fantasmatique de remplacement serait nulle si celui-ci n'éliminait pas dans l'opération son double et son dangereux rival, le réel. L'espèce des doubles dont je parle appartient à la race des tueurs, dont la fonction secondaire est de faire miroiter une réalité factice, la fonction première de faire disparaître la réalité réelle : doubles tueurs donc, je veux dire doubles qui tuent deux fois. Le film *Plein soleil* de René Clément, entre plusieurs autres, décrit la victoire d'un tel double tueur : Tom Ripley (Alain Delon), après avoir effacé Philippe Greenleaf (Maurice Ronet) en endossant les traits de son double,

prend également soin d'éliminer l'original en l'assassinant et en faisant disparaître son corps au fond de la Méditerranée. Du moins le croit-il, n'imaginant pas que le corps est resté accroché à la coque du yacht où il a été tué et fera sa réapparition lorsque, à la fin du film, le yacht est hissé en cale sèche(25). C'est d'ailleurs presque toujours ainsi que les choses se passent et se terminent : le double a beau ensevelir le réel tout le temps qu'il peut, ce dernier n'en finit pas moins par refaire surface, de manière souvent spectaculaire.

Ainsi en va-t-il des trois illustrations que je propose au début de ce livre : légende d'Œdipe dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, histoire de Sigismond dans *La vie est un songe* de Calderón, conte arabe(26). Je m'en tiendrai au seul cas d'Œdipe, dont l'histoire est à l'origine de l'ensemble de ma réflexion sur le double. Je résume une dernière fois cette histoire, pour la pleine intelligence de mon propos. Un oracle a interdit au roi de Thèbes Laïos d'engendrer (en punition d'une faute passée) et annoncé qu'un fils de lui, s'il venait à naître, l'assassinerait et épouserait sa mère Jocaste (épouse de Laïos). Né par « accident », Œdipe sera abandonné aux loups par ses parents mais finalement adopté par les souverains de Corinthe, qui sont sans héritier. Apprenant à son tour l'oracle qui pèse sur lui, Œdipe – dont c'est le premier geste fatal – fuit Corinthe et ceux qu'il considère comme ses véritables parents pour se précipiter vers Thèbes où il pense être à l'abri. Sur la route, il croise celui qu'il ne sait pas être son père Laïos, se prend de querelle avec lui et le tue. À l'entrée de Thèbes, il parvient à résoudre l'énigme que lui propose le Sphinx et délivre ainsi la cité de ce monstre qui dévorait les voyageurs. En récompense de quoi il se voit offrir le royaume de Thèbes et le mariage avec la reine Jocaste, veuve du défunt roi Laïos. Ainsi s'accomplissent l'oracle et le destin d'Œdipe ; mais semble-t-il – semble-t-il seulement – par une voie rusée et détournée, en raison du nombre de coïncidences fâcheuses qui en ont favorisé l'événement, et dont la plus troublante est que ce soit l'effort même entrepris par Œdipe pour éviter son destin qui ait coïncidé avec sa réalisation. Cependant ce sentiment qu'Œdipe a été pris dans un piège est parfaitement illusoire. À la réflexion il apparaît que la manière dont procède Œdipe – se précipiter vers ses parents à la faveur d'un malentendu, tuer le premier voyageur qui lui fait obstacle et qui n'est autre que son père, être amené ensuite à en épouser la veuve, sa mère – est la voie la plus *rapide* et la plus *simple* d'accomplissement de l'oracle. On sait qu'un problème de mathématiques admet souvent, tout comme aux échecs, plusieurs solutions possibles qui vont de la plus rapide à la plus longue. On dit que la solution la plus courte est aussi la plus élégante. Pour donner raison à l'oracle Œdipe a trouvé, quoique à son insu et en faisant, croit-il, tout ce qu'il peut pour le contrer, la manière la plus élégante



et la plus expéditive.

Sans doute l'imagination d'une autre version plus vraisemblable de la manière dont Œdipe pourrait accomplir la prédiction de l'oracle, version que j'assimile au double, ne néantise-t-elle pas la version réelle, et d'ailleurs plus plausible, rapportée par la mythologie grecque et la pièce de Sophocle. Mais elle ne tend pas moins à la disqualifier, présentant la version réelle comme le résultat d'un piège qui n'aurait pas dû être tendu, en laissant entrevoir d'autres versions apparemment plus crédibles ou plus simples de l'accomplissement du drame. Or, je le répète, il n'est aucune version qui soit aussi plausible que celle de la légende ; il est en fait *impossible* d'imaginer une autre version des faits qui ne soit pas moins directe et moins simple que celle de la légende. Comme je l'écrivais au début du livre : « si la parole de l'oracle peut être dite "oblique" (27), la voie par laquelle Œdipe réalise son destin est en revanche la voie droite par excellence : il n'est passé par aucun détour, et c'est peut-être justement là ce qu'on appelle le "tour" du destin – d'aller droit au but, de ne pas s'attarder en chemin, de tomber pile sur soi-même ».

Autrement dit, et je n'y reviendrai plus : ce qui arrive à Œdipe est ce qui arrive à tout le monde, un exemple parfait de *tout ce qui se passe dans la réalité*. Penser qu'Œdipe a été piégé par le destin, lequel aurait en quelque sorte « triché » avec le réel, relève de l'hallucination, c'est-à-dire de la perception pathologique de faits ou d'objets qui n'existent pas. Telle la perception, autour d'un fait unique et seul réel, d'une myriade de doubles possibles (qu'on appellerait aujourd'hui des « solutions alternatives »).

Pour en revenir à la distinction proposée plus haut entre le double de duplication et le double de remplacement, je maintiens donc que, si le double qui se contente de dupliquer, comme le double du quiproquo ou le double inquiétant, a une fonction qui n'est ni hallucinatoire ni illusoire et ne remet pas en cause l'intégrité de l'original qu'il copie, il en va tout autrement du double fantasmatique qui implique une élimination de l'original qu'il tue, ou essaye de tuer, en prétendant se substituer à lui. Tuer est sans doute un terme excessif : il serait plus vrai de dire que le double fantasmatique se contente généralement de jeter un voile sur le réel, tel celui dont Suzanne, dans une scène célèbre du *Mariage de Figaro*, couvre précipitamment le fauteuil sur lequel est assis Chérubin, afin de dissimuler aux yeux du comte Almaviva la présence du page. Il arrive parfois que le stratagème tienne un certain temps. Mais il n'est souvent que d'un effet bref, n'accordant alors qu'un court répit aux imminentes retrouvailles avec la réalité.

## APPENDICE

---

### UN PASTICHE DE SUÉTONE(28)

En ce temps-là, Caligula eut à juger d'une affaire qui faisait l'objet de toutes les conversations sur le forum, et qu'il résolut avec ce mélange de cruelle logique, d'insensée démesure et de mépris du droit, qui n'appartenait qu'à lui, soucieux de renchérir encore sur les extravagances honteuses ou criminelles qui défrayaient la chronique.

Le fils unique et tendrement chéri d'un certain chevalier Publius Verus Ofella était revenu borgne et défiguré des guerres parthiques. La douleur de cet Ofella fut immense et lui troubla la raison, car le jeune homme, qui avait perdu sur-le-champ le goût de vivre, était renommé pour sa beauté et pour ses succès auprès des romaines les plus coquettes. Dans un accès de fureur insane, Ofella se creva lui-même un œil, comme si ce sacrifice eût pu rendre à son unique enfant l'intégrité de sa vision et le charme caressant de son regard. Et ces deux borgnes se consolèrent ensemble un moment, dans le silence d'une maison médusée. Bientôt, Ofella chercha sur le marché des esclaves borgnes pour le service particulier de son malheureux fils, qui avait la faiblesse de trouver dans cet accommodement une sorte de délectation morose. Les borgnes se faisant rares, Ofella, au risque de déclencher une révolte et d'exciter la réprobation publique, en vint progressivement à éborgner tous les esclaves de sa villa, du philosophe stoïcien, qui jeta de hauts cris, aux jardiniers ligures, qui se firent une raison. Puis ce fut le tour des concubines bavardes que le père et le fils se partageaient pour chercher sur leur sein l'oubli de leur disgrâce. Le jour où Ofella prétendit faire éborgner l'un de ses clients, qui était imprudemment venu quérir sa sportule, le prêteur alerté dut intervenir. En somme, l'infortuné Ofella s'était efforcé de constituer autour d'un enfant borgne un monde cyclopéen. Cette tendresse paternelle émut quelques-uns, mais effraya la plupart, qui la trouvèrent excessive.

Au matin d'une nuit d'orgie, Caligula fit quérir le jeune homme et le renvoya aveugle à son père, démontrant par là que la folie elle-même doit connaître ses limites.

# LE RÉEL, L'IMAGINAIRE ET L'ILLUSOIRE

Les deux textes ici rassemblés visent à soutenir une thèse très simple :  
que le réel ne se définit pas par rapport à l'imaginaire, mais par  
rapport à l'illusoire. En d'autres termes, l'imaginaire est un des modes  
de préhension du réel alors que l'illusoire est le mode par excellence  
de dénégarion du réel.

*P.S. – Je remercie cordialement Frédéric Schiffter, propriétaire des éditions Distance, qui  
m'a autorisé à reproduire ce texte auquel j'ai apporté un certain nombre de modifications.*

## I. MÉMOIRE ET IMAGINATION

Le temps réel ne se limite pas au temps présent, ni l'espace réel à l'espace de l'ici. Remarquons pourtant que la réalité du temps passé, ainsi que celle du lieu situé ailleurs, n'est pas exactement aussi « réelle » que celle que je peux expérimenter maintenant et ici : puisque je perçois celle-ci et ne peux pas percevoir celle-là. Le maintenant et l'ici sont les deux « emplacements modèles » de la réalité ; lorsque je considère comme réel quelque chose qui n'est ni maintenant ni ici, je ramène le passé et l'ailleurs à ces deux modèles du réel que sont le maintenant et l'ici, assimilant l'instant passé à un instant jadis présent, le lieu ou l'objet éloignés à un lieu présent c'est-à-dire à un ici. Toutefois cette assimilation ne va pas de soi ; car aucune perception ne l'autorise. Si je suis capable de prendre ainsi en compte la réalité de ce que je suis incapable de percevoir, c'est que je dispose de deux moyens de perception extraordinaires, un pour le temps et un pour l'espace. Ces deux moyens extraordinaires sont la mémoire et l'imagination, soit deux succédanés de perception ou perceptions de remplacement qui prennent alors le relais de la perception proprement dite. Par exemple : je suis à Paris, mais peux imaginer que je suis à Londres (d'après les descriptions qu'on m'en a faites ou les souvenirs que j'en ai personnellement : l'imagination interférant alors avec la mémoire) ; de même je suis en 2005, mais peux me rappeler ce qui m'est arrivé en 2004.

Mémoire et imagination désignent ainsi une irradiation de la perception du temps et de l'espace au-delà du strict terrain de sa réalité propre ; d'une manière générale, une certaine *présence de ce qui est absent*. On remarque aussitôt que le secours offert, en l'absence de toute perception possible, par la mémoire et l'imagination est d'un effet très puissant, qui peut être réputé d'utilité tant privée que publique. Sans ce secours, il serait en effet impossible de concevoir une quelconque identité du sujet, voire de la sienne propre, laquelle ne se saisit que grâce à une idée de sa permanence dans le temps, idée qui ne s'autorise d'aucune perception (comme le montre Hume dans son *Traité de la nature humaine*) et ne se soutient ainsi que par

l'appoint de la mémoire (comme le montre Leibniz dans son *Discours de métaphysique*). Il ne serait pas davantage possible de concevoir la cohésion d'une quelconque société sans le terrain d'entente offert par une certaine communauté de souvenirs et d'imaginations, communauté qui seule autorise les éléments constitutifs de tout consensus : tel un accord sur l'heure qu'il est, ou l'imagination convergente d'un prince qui gouverne.

Mais la présence de ce qui est absent ne saurait naturellement valoir la présence de ce qui est présent. Celle-ci est simple et indubitable ; celle-là nécessairement incertaine et ambiguë. C'est pourquoi les fonctions de la mémoire et de l'imagination, qui ne sont que des succédanés de la perception ou si l'on veut des facultés « semi perceptives », sont aussi fragiles qu'utiles et ont été depuis toujours considérées comme des « puissances trompeuses ». Puissances trompeuses parce que sujettes à d'inévitables défaillances : je peux m'embrouiller dans mes souvenirs, comme je peux me laisser égarer par mon imagination, lorsque celle-ci me présente un objet comme tout à fait autre qu'il ne m'apparaîtrait s'il était effectivement présent. Mais si les ratés de la mémoire sont en gros comparables à ceux de l'imagination, il n'en va pas exactement de même de leurs performances respectives. Mémoire et imagination ne sont pas des puissances également trompeuses. Car la mémoire peut certes « se tromper », en confondant dates et lieux d'un événement dont elle se remémore pourtant parfaitement la singularité et la teneur propres ; mais, lorsqu'elle ne se trompe pas, elle réussit à retrouver très précisément l'objet qu'elle recherchait. Tandis que l'imagination, même lorsqu'elle vise juste, se révèle incapable de jamais exactement évoquer l'objet auquel elle essaie de donner figure. Si je veux imaginer une ville éloignée ou un ami absent, l'image peut être évocatrice mais demeure floue ; si en revanche j'essaie de me remémorer un séjour passé dans cette ville ou une conversation passée avec cet ami, et si j'y réussis, je retrouve exactement, comme en chair et en os, le souvenir recherché. C'est pourquoi il peut arriver souvent à la mémoire, mais jamais à l'imagination, de fournir tout ce qu'on attend d'elle.

La mémoire est en effet une fonction à certains égards infaillible : susceptible certes de ne pas trouver ce qu'elle cherche, mais capable aussi de mettre la main sur la bonne prise. C'est en quoi elle est infaillible, pour ne jamais tromper à proprement parler : annonçant chaque fois, et chaque fois en pleine assurance, ou qu'on a trouvé, ou qu'on n'a pas trouvé. Elle ne propose jamais de solution de remplacement, se contentant, lorsqu'elle ne trouve pas, de signaler qu'elle n'a *rien* trouvé (reconnaissance d'un rien qui est alors le plus sûr indice de la réalité du *quelque chose* vers quoi elle tendait) : « *Pensée échappée, je la voulais écrire ; j'écris, au lieu, qu'elle m'est*

*échappée* » (Pascal). Tous les analystes de la mémoire, de saint Augustin à William James et Marcel Proust, ont justement insisté sur cette infaillibilité de la mémoire, sur l'incapacité où elle est, lorsqu'elle est sur la piste d'un certain souvenir, de se laisser abuser par un autre souvenir, si proche soit-il de celui qu'elle recherche. La mémoire ne confond jamais, refoulant sans hésitation tous les prétendants à la reconnaissance de ceux qu'elle recherche, jusqu'à ce que se présente enfin (à moins qu'il ne se présente jamais) le souvenir recherché.

Cette infaillibilité de la mémoire (sauf encore une fois à manquer son but, manquant alors à être mémoire) autorise à lui attribuer une connaissance instinctive, une sorte de *savoir de la différence* – c'est-à-dire un savoir du réel, toute réalité étant d'essence singulière. Lucrèce décrit ainsi ce caractère singulier tant du réel que du souvenir qu'on en a : « Ainsi devant le temple des dieux magnifiquement orné, au pied des autels où brûle l'encens, souvent un veau tombe immolé, exhalant de sa poitrine un fleuve chaud de sang. Cependant sa mère désolée, parcourant les verts pâtis, cherche à reconnaître sur le sol l'empreinte de ses sabots fourchus, fouillant des yeux tous les endroits, dans l'espoir d'y revoir peut-être le petit qu'elle a perdu : immobile à l'orée du bois feuillu, elle l'emplit de ses plaintes, et sans cesse revient à l'étable, le cœur percé du regret de son fils. Ni les tendres pousses des saules, ni les herbes vivifiées de la rosée, ni ces vastes fleuves coulant à pleins bords ne peuvent divertir son esprit, et détourner le soin qui l'occupe ; et la vue des autres veaux dans les gras pâturages ne saurait la distraire et l'alléger de sa peine : tant il est vrai que c'est un objet particulier, bien connu, qu'elle recherche<sup>(29)</sup> » La mémoire ne se laisse pas abuser parce quelle recherche un objet singulier et que celui-ci, en tant précisément qu'il ne peut être confondu avec aucun autre, est en quelque sorte inoubliable par nature. Cette considération donne du poids à la thèse de Bergson qui affirme, dans *Matière et Mémoire*, qu'on n'oublie jamais rien et que la « mémoire pure » conserve l'intégralité des expériences passées.

Tout comme la mémoire, l'imagination est tension vers un objet singulier – visage d'un ami, saveur d'un vin, couleur d'une pierre – qu'elle essaie de doter d'une quasi-présence en en suggérant une représentation (soit un retour de l'absent au présent et à l'ici). Mais cet effort de l'imagination ne peut parfaitement aboutir que par le don du réel, c'est-à-dire l'apparition en personne de l'objet imaginé (qui cesse du même coup, puisqu'il s'offre alors à la perception, d'être un objet imaginé). Dans tous les autres cas, l'imagination s'arrête en cours de route et ne consiste qu'en un perpétuel non-aboutissement à la faveur duquel l'objet imaginé se laisse entrevoir, non en tant qu'il serait tel ou tel, mais seulement en tant qu'il est différent de toutes les images

précises qu'on pourrait s'en proposer. Si la mémoire implique un savoir de la différence, l'imagination se résume à une *impression de l'autre* qui n'aboutit à aucune capture puisque, loin de viser un objet précis, elle regarde en direction de ce qui est autre que tout objet : le ceci qu'elle essaie d'évoquer ayant pour seule consistance d'être différent de tous les cela qui s'offrent à elle – tout comme dans le cas de la mémoire, il est vrai : mais ici aucun rappel n'aura lieu. Ainsi des Esseintes, le héros du roman de Huysmans, *A rebours*, s'imagine-t-il par exemple la ville de Londres : non en s'y rendant (car il y aurait alors perception et non imagination), mais en se rendant à Paris un jour d'automne pluvieux et brumeux, et en limitant ses allées et venues à des quartiers pouvant évoquer vaguement tel ou tel endroit de Londres. Tandis que s'estompe alors la présence du Paris où il est, se profile en filigrane l'imagination du Londres où il n'est pas. L'imagination de Londres désigne ainsi moins l'évocation d'une ville réelle que le sentiment assuré que cette ville est autre que celle où on est. Et c'est là, de manière générale, le fait de toute imagination.

A la relative sûreté de la mémoire s'oppose ainsi une, incertitude constitutive de l'imagination : celle-ci s'en tenant à l'autre alors que la mémoire est capable d'aller jusqu'à une re-présentation du passé, donc à une réactualisation de l'autre en tant que celui-ci même. C'est pourquoi les auteurs classiques recommandent de se fier parfois à la première mais en aucun cas à la seconde (la « folle du logis » comme la décrivent Montaigne, Pascal et Malebranche). La mémoire a en vue un autre selon le temps, l'imagination un autre selon l'espace ; si la mémoire est plus précise que l'imagination, c'est que l'ordre du temps est plus propice que l'ordre de l'espace à une quasi-perception de ce qui est absent – comme le souligne avec insistance Proust dans les dernières pages du *Temps retrouvé*.

Cette imprécision de l'imagination, comparée aux incertitudes occasionnelles de la mémoire, peut s'apprécier de deux façons contradictoires et a effectivement donné lieu à deux principales et divergentes interprétations au cours de l'histoire. Les performances réalisées par l'imagination apparaissent en effet sous un jour très différent selon qu'on attend d'elle essentiellement une évocation, la plus précise possible, des perceptions et sensations de la vie quotidienne, ou au contraire une suggestion d'images sans rapport direct avec celles offertes par la perception du réel. Dans le premier cas, ce que peut l'imagination se résume à ce qu'elle est capable de conserver de la perception ; et l'on a vu qu'elle réussissait, dans cette fonction conservatrice, plutôt moins bien que la mémoire en comparaison de laquelle elle fait figure de parent moins doué. Telle est pour l'essentiel la conception de l'imagination qu'on peut dire classique : l'imagination est une sensation non seulement amoindrie



(comme le suggèrent toutes les analyses de l'imagination, qui opposent la pâleur de la copie aux vives couleurs de l'original), mais encore et surtout une sensation rétrécie, quelque chose comme une sensation mutilée ou un raccourci de sensation – car ce qui reste de la sensation est en somme intact, mais ce qui en reste est aussi très peu. Si l'on considère au contraire l'imagination comme un pouvoir de suggestion d'images libres et émancipées par rapport au réel, étrangères au lot d'images offertes à la perception ordinaire, la fonction de l'imagination ne consiste plus à évoquer les perceptions, mais bien à en distraire par la production de « représentations » d'autant plus précieuses qu'elles ne représentent rien de déjà connu, c'est-à-dire ne re-présentent rien. Le nouveau qu'elles suggèrent vient précisément de ce qu'elles ne présentent rien à nouveau, ne répètent ni ne reproduisent rien, évitant ainsi le piège de l'à nouveau qui implique toujours et nécessairement un *rien de neuf*. La mauvaise qualité de ses « reproductions » est alors l'indice non d'un défaut mais d'une qualité de l'imagination : de produire du neuf (ce dont la mémoire est incapable), et d'offrir une figure de l'autre (dont aucune perception n'est en mesure de répondre). Telle est la conception moderne de l'imagination, opposée à la thèse classique : l'imagination n'est pas une sensation rétrécie mais au contraire excessive, débordant toutes les images que peut offrir la réalité à la perception. La frontière historique entre ces deux conceptions de l'imagination passe par la rupture qui sépare, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la philosophie sensualiste (de Locke à Condillac) de la sensibilité romantique.

On trouve, parmi naturellement beaucoup d'autres, un témoignage exemplaire de ce passage de l'imagination classique à l'imagination romantique dans plusieurs textes de Baudelaire, notamment dans les pages du *Salon de 1859* consacrées au pouvoir de l'imagination, saluée dans le sous-titre du chapitre III comme la « reine des facultés ». Baudelaire y marque précisément l'articulation entre l'imagination au sens limité – soit l'imagination reproductrice des classiques, la *fancy*, dérivé anglais de la *phantasia* des Grecs, comme la *fantaisie* de Montaigne ou la *Phantasie* des Allemands –, et l'imagination au sens large et romantique : imagination constructive et créatrice, qui a toutes raisons de négliger de reproduire le réel puisqu'elle se propose justement d'en suggérer une tout autre image. Ainsi s'opposent deux statuts philosophiques de l'imagination : l'imagination-création, qui tient le réel pour rival et ne s'en occupe que pour le contester, et l'imagination-reproduction de type classique, que la sensibilité romantique attribue au goût de la banalité quotidienne, quand ce n'est pas au charme suspect de la vie bourgeoise.

Le débat entre ces deux statuts de l'imagination a été rouvert au XX<sup>e</sup> siècle par la psychanalyse à propos de la question du fantasme ; et

il est intéressant de remarquer sur ce point la divergence entre les conceptions de Freud, qui s'en tient à la définition classique, et celles de Lacan, qui s'autorise de la conception romantique de l'imagination et en fait même la clé de voûte de sa théorie du symbolique et de l'opposition de celui-ci à l'imaginaire. Selon Freud, l'imagination en œuvre dans le fantasme ou le rêve éveillé n'est jamais qu'un dérivé de la sensation, tout comme dans le sensualisme de Condillac : les rêves de grandeur, de puissance, d'amour consistent en un ensemble de sensations dont la perception immédiate est certes exclue (provisoirement ou à jamais), mais qui n'en sont pas moins perceptibles en droit comme en réalité, pour peu que cette dernière en vienne enfin à sourire au rêveur. Au lieu que, selon Lacan, l'essentiel du fantasme consiste en la visée d'un objet situé hors de portée de toute imagination possible : soit un objet *symbolique*, que Lacan distingue de l'objet imaginaire pour les raisons mêmes qui font distinguer entre l'imagination romantique et l'imagination classique. Le symbolique lacanien suppose une émancipation à l'égard de toute sensation ou perception. Il vise ainsi l'irréel, tout comme l'imaginaire romantique : soit un site tel qu'il ne puisse être localisé quelque part – tel le lieu baudelairien situé *anywhere out of the world*, c'est-à-dire *n'importe où* pourvu que ce ne soit *nulle part*.

## II. L'IMAGINAIRE

La notion d'imaginaire est traditionnellement associée à l'idée d'irréalité, voire d'un refus du réel susceptible de conduire à la folie quiconque s'abandonnerait inconsidérément à son empire. Toutes les définitions de dictionnaire s'accordent à reconnaître dans l'imaginaire, d'une part un produit de la seule imagination, d'autre part un produit contraire à toute réalité ; ainsi celle-ci, empruntée au petit Robert : *ce qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité.*

Or, si le premier point de la définition ne prête guère à contestation, le second apparaît beaucoup moins évident. Qu'il y ait une différence entre l'imagination et le réel – j'allais dire une « différence de taille », entraîné par un automatisme d'écriture ; en fait il s'agit plutôt, on le verra, d'une différence d'emplacement – ne fait naturellement aucun doute ; mais qu'il y ait divorce entre les deux domaines est en revanche très douteux. Car il est bien certain que l'imaginaire n'existe qu'à la faveur de l'imagination et ne saurait donc jamais être le résultat d'une perception directe du réel ; mais de cela il ne s'ensuit nullement que l'imaginaire implique une dénégation de la réalité, contrairement à ce que suggère Sartre qui insiste, dans *L'Imaginaire*, sur la fonction « irréalissante » et « néantisante » de l'imagination.

Les relations entre le réel et l'imaginaire sont en fait beaucoup plus voisines et même intimes qu'on ne se le figure habituellement. Une formule célèbre de Gaston Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, peut ici servir d'avertissement et de guide : « *Un être privé de la fonction de l'irréel est un névrosé aussi bien que l'être privé de la fonction du réel.* » Si la fonction de l'irréel, en quoi consiste l'imaginaire, est ainsi indissociable de la fonction du réel qui caractérise l'homme sain d'esprit, c'est assurément qu'elle n'implique ni un refus du réel ni même une différence radicale par rapport à lui.

Premier corollaire : la dénégation du réel, en quoi consiste toute folie, n'a rien à voir avec l'imaginaire. Second corollaire : la perception du réel non seulement ne s'oppose pas à la représentation imaginaire, mais a tout pour s'accorder avec elle, et doit par

conséquent lui ressembler d'assez près. C'est d'ailleurs ce que signale Bachelard lui-même, immédiatement après la phrase citée plus haut : « *On devra donc trouver une filiation régulière du réel à l'imaginaire.* »

Pour illustrer et appuyer cette thèse, d'une bonne et fondamentale entente entre le réel et l'imaginaire, j'invoquerai ici le cas d'un héros universel, grand spécialiste en matière d'imagination : don Quichotte. Don Quichotte vit, au moins pour une large part, dans un monde imaginaire ; et Cervantès prend soin d'en avertir son lecteur dès le premier chapitre de son roman : *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu dans les livres, enchantements, querelles, défis, batailles, blessures, galanteries, amours, tempêtes et extravagances impossibles.* Mais, et c'est là un point important quoique à ma connaissance peu remarqué, il vit en même temps dans le monde réel, reste en contact avec une réalité que ses lubies ne lui font jamais et d'aucune façon perdre de vue. C'est en quoi il n'est rien de plus faux que l'image d'Épinal selon laquelle Sancho Pança garde les pieds sur terre, alors que don Quichotte rêve aux étoiles.

Remarquons d'ailleurs que l'inverse serait de toute façon plus vrai, don Quichotte faisant le plus souvent preuve d'un bon sens et d'une conscience du réel beaucoup plus claire et beaucoup plus aiguisée que celle de son écuyer. Car Sancho se perd sans cesse dans des raisonnements absurdes touchant la nature des choses (ses fameux *refranches*), un peu comme Sganarelle dans le *Dom Juan* de Molière ; et, s'il finit par retomber sur le réel, c'est toujours un peu par chance. Pour en savoir sur le réel, il faut à Sancho le hasard d'une bonne bouteille ou d'un bon lit ; tandis qu'à son maître il suffit de raisonner et il raisonne bien. Pourtant don Quichotte voit trouble : il prend des moulins à vent pour des géants, un troupeau de brebis pour une armée en marche, une assemblée de marionnettes pour des guerriers en chair et en os. Cependant, il est remarquable que ce trouble de la vision n'entraîne pas un trouble de la pensée. Car don Quichotte, une fois en contact immédiat avec le moulin, la brebis, la marionnette, reconnaît aussitôt et de bon cœur sa méprise ; méprise dont il attribue systématiquement la responsabilité à l'enchanteur Freston, qui le poursuit de sa jalousie et de sa haine et n'a trouvé pour le contrarier de meilleur moyen que de faire paraître et disparaître à ses yeux, au gré de sa malice, tous les objets dont il est friand.

Cette intervention de l'enchanteur, invoquée par don Quichotte chaque fois qu'il est prié de s'expliquer sur ses visions, est de très grande importance (elle constitue même, à mon avis, le ressort secret du roman, son idée génératrice) : en démontrant que don Quichotte tient en toute circonstance l'hallucinatoire pour de l'hallucinatoire et le réel pour du réel, elle lave l'ingénieux hidalgo de tout soupçon de folie véritable, quoi qu'il puisse dire ou faire d'insensé. Don Quichotte

vit le réel sur le mode du réel et l'imaginaire sur le mode de l'imaginaire. Autant dire qu'il n'est atteint d'aucune folie.

Une étude attentive du texte montrerait d'ailleurs que don Quichotte sait parfaitement faire la part du réel et de l'imaginaire, qu'il n'est jamais dupe de ses prétendues folies, lesquelles ne sont que des extravagances où se mêlent confusément beaucoup de complaisance et aussi, probablement, un rien de provocation. Cervantès signale lui-même le fait, de la manière la plus formelle, à la fin du chapitre XLI de la seconde partie de son roman. Sancho Pança, qui a pris modèle sur son maître, vient de divertir l'assistance en se vantant d'un voyage dans les espaces sidéraux qu'il aurait effectué à califourchon sur un cheval fabuleux, Clavilègne, aimablement mis à sa disposition par des protecteurs narquois. Don Quichotte le prend alors à part et lui glisse à l'oreille : *Sancho, puisque vous voulez qu'on croie ce que vous avez vu dans le ciel, je veux à mon tour que vous croyiez ce que j'ai vu dans la caverne de Montesinos ; je ne vous en dis pas davantage.*

Ainsi n'y a-t-il nul divorce entre le réel tel que le vit quotidiennement don Quichotte et l'imaginaire tel qu'il se le représente de loin en loin : ce dernier n'étant autre que le réel ordinaire affecté d'un petit coefficient de bizarrerie. Coefficient sans incidence grave, puisque l'imagination se donne pour telle et se laisse effacer à la première remontrance du réel, comme il advient dans maint épisode de *Don Quichotte*.

Il en va de même de ces nombres que les mathématiciens appellent imaginaires, dont la définition associe des quantités réelles ( $a, b$ ) à une quantité imaginaire  $i$  définie par une expression algébriquement contradictoire, telle  $\sqrt{-1}$  : mixtes apparemment monstrueux, mélanges de rationnel et d'irrationnel, d'où résultent cependant des manipulations extrêmement savantes et surtout parfaitement sensées, ainsi que des applications courantes intéressant le physicien et l'ingénieur. Ces nombres ne constituent en effet une offense ni à la raison ni à quelque réalité que ce soit, dès lors qu'on admet l'hypothèse selon laquelle il n'est pas inconcevable d'ajouter à des quantités réelles une quantité imaginaire  $i$ .

Peu importe que cette hypothèse heurte l'algèbre ou le bon sens ; il lui suffit d'être précise pour être opératoire. Il est aisé de voir que l'espèce particulière de « réalité » dont peuvent se prévaloir les nombres imaginaires vaut également pour tout objet imaginaire, que suffit à créditer un simple accord sur une définition de base, si paradoxale que puisse par ailleurs être celle-ci.

On a donc de bonnes raisons d'estimer que la structure de l'imaginaire ne diffère pas fondamentalement de celle du réel et que, pour reprendre une expression de Shakespeare dans *La Tempête* (« Nous sommes faits de la même étoffe que les songes »), la

perception du réel et la représentation imaginaire sont taillées dans la même toile. L'imaginaire n'est autre que le réel ; mais un réel légèrement décalé par rapport à son espace et son temps propres, situé dans ce qu'Octave Mannoni, dans *Clefs pour l'imaginaire*, appelle justement une « autre scène ».

C'est toujours du même réel qu'il s'agit, mais se produisant sur une scène inhabituelle qui figure une sorte d'espace protégé : à entendre par là non un lieu d'échappatoire au réel, mais au contraire un endroit où le réel se trouve comme préservé, mis à l'abri de ce qu'il y a de constitutionnellement fragile dans la réalité même. Domaine privilégié, en réserve du réel, qui est par exemple celui de l'art ou de l'imaginaire enfantin.

Ainsi Manuel de Falla enfant, comme le rapporte Roland-Manuel dans son étude sur le compositeur espagnol, vit-il pendant six ans une existence double, l'une avec sa famille et son environnement, l'autre dans une pièce reculée de sa maison qui constitue une sorte d'univers parallèle, un monde privé dans lequel nul ne pénètre que lui et qu'il a baptisé « Colomb » : *De retour à Cadix, quelque tendresse qu'il conserve à sa ville natale, la ville aux belles nuits, il s'enferme avec ses songes dans une chambre retirée qu'il appelle l'« Eden ».* Il y construit une ville d'Utopie qui recompose tous les charmes de la cité perdue<sup>(30)</sup>. C'est « Colomb » qu'il peuple et gouverne en imagination, tandis qu'il la défend en réalité contre la curiosité du monde extérieur. Pendant six ans, à l'insu de sa famille et de ses camarades, cet enfant méditatif et taciturne accomplit sérieusement les devoirs des diverses charges que lui impose le gouvernement de sa métropole. Le conseil municipal, les rédacteurs de journaux, les académiciens et les administrateurs de sociétés pénètrent dans l'Eden par la porte du placard.

Six ans de cohabitation pacifique entre le réel et l'imaginaire, qui témoignent à leur façon de la parfaite compatibilité des deux mondes et de leur respect réciproque. Et, soit dit pour l'anecdote, six ans qui eussent sans doute duré davantage sans l'intervention, tardive mais foudroyante, des parents du futur musicien, lesquels, découvrant soudain l'existence de « Colomb », confient leur enfant au médecin et procèdent à une mise à feu immédiate des archives de la cité secrète : en un geste dont on remarquera qu'il est exactement identique à celui par lequel le curé et le barbier du village entendent soigner don Quichotte, au début de ses extravagances, le mettant au lit et brûlant ses livres.

C'est donc à tort, semble-t-il, qu'on oppose le réel et l'imaginaire. Celui-ci s'accommode parfaitement du réel et sait, on l'a vu, lui rendre justice en toute occasion. Ce qui s'oppose au réel n'est pas du tout l'imaginaire, mais l'illusoire ; domaine qui n'a rien de commun avec celui de l'imaginaire. L'illusion se caractérise essentiellement par

l'imprécision, par l'incapacité à jamais définir exactement un objet quelconque, notamment l'objet du désir, jointe au rejet de tout objet précis qui pourrait se présenter. Témoin madame Bovary, dont les rêves ne consistent pas dans la constitution d'un monde imaginaire, mais dans l'incessante répudiation de toute réalité tangible. Les songes qui troublent sa raison en appellent moins à une réalité imaginée qu'à, si je puis dire, l'imagination d'aucune réalité que ce soit ; vœu paradoxal qui résume la nature de l'illusion.

Une telle « imagination » illusoire est évidemment et nécessairement imprécise, ne pouvant s'exercer que dans le vague et le flou. Or il en va exactement à l'inverse de l'imaginaire proprement dit. Car il n'est rien de plus précis que le domaine de l'imaginaire : voyez Jules Verne. Ou encore Valéry Larbaud qui, par exemple dans ses *Enfantines*, montre parfaitement à quel point l'imaginaire enfantin est indissolublement lié à l'exactitude, à l'ordre du registre, du relevé topographique. Le souci, fréquent chez l'enfant, de s'entendre répéter un conte favori dans les mêmes termes, de n'en tolérer aucune modification, est une expression bien connue de ce besoin de précision propre à l'imaginaire enfantin, comme il est propre à tout imaginaire.

On sait que don Quichotte manifeste un même souci d'exactitude, faisant toujours le détail de ce qu'il a observé lors de ses emballements, décrivant minutieusement les lieux, donnant des chiffres, citant les noms : Pentapolin, Alifanfaron, Timonel de Carcaxona. Rien non plus n'est laissé au hasard dans le monde de « Colomb » sur lequel règne le jeune Manuel de Falla ; tout y est en place et ordonné, jusqu'au taux d'imposition dont est redevable chacune des figures qui en composent le théâtre, si l'on en croit Roland-Manuel : *Un jour de carnaval, on réclame Manolo à tous les échos pour lui montrer les masques qui passent sous les fenêtres. Mais Manolo reste introuvable, occupé qu'il est à fixer le taux de la contribution personnelle de ses administrés.*

Ce qui se passe dans l'imaginaire obéit à des lois aussi strictes, car il s'agit au fond des mêmes lois, que ce qui se passe dans le réel : on n'y confondra jamais une personne avec une autre, un endroit avec un autre. Autant l'illusoire est vague, autant l'imaginaire est précis. Imaginaire dont la devise pourrait être cette formule remarquable de Samuel Butler : *I do not mind lying, but I hate inaccuracy* – peu m'importe le mensonge, mais je déteste l'imprécision.

- 
- 1 Tr. F. Kérel, Gallimard, 1979 ; rééd. Coll. « Folio » p. 13-14.
  - 2 Le Livre de poche, 1982 ; Ire éd. J.-J. Pauvert / Ramsay, 1981.
  - 3 *Ibid.*, p. 133-135.
  - 4 *Les Queues de Kallinaos*, *op. cit.*, p. 242.
  - 5 R. Barthes, *op. cit.*, p. 120.
  - 6 On peut consulter à ce sujet Alain Jaubert, *Le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, éd. Bernard Barrault, 1986.
  - 7 V, vers 305, tr. Pierre Chuvin, Les Belles Lettres, 2003.
  - 8 *Le sceptre d'Ottokar*, p. 27.
  - 9 On sait que le sentiment d'avoir raté d'un rien, l'impression qu'on n'était plus qu'à un centimètre du but convoité, qui font l'angoisse du voyeur, constituent aussi le tracé ordinaire de l'obsessionnel.
  - 10 Toute autre, quoique comparable, est la fin émouvante de *Tabou*, film de Mumau et Flaherty (1931) où un jeune maori tente en vain de rejoindre à la nage, avant de s'épuiser et de se noyer, une fiancée bien réelle.
  - 11 *Ballades, romances et autres poèmes*, tr. Roger Legras, Lausanne, éd. L'âge d'homme, 1998, p. 31 et 35. Ce poème, qui est d'ailleurs très beau, aurait inspiré à Chopin sa *Troisième ballade*.
  - 12 Presses Universitaires de France, 1969, p. 158.
  - 13 *Histoire Naturelle*, XXXV, 15. Je tiens ce renseignement, comme ceux qui suivent dans ce paragraphe, de l'ouvrage de Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre* (Genève, Droz, 2000).
  - 14 Musée de l'Art, Bucarest.
  - 15 *Institution oratoire*, X, II, 7.
  - 16 Je souligne.
  - 17 Son titre est : *Kolobrzeg, Pologne, 26 juillet 1992*.
  - 18 Cf. la photographie dite *La Pietà du Kosovo* réalisée en 1990 (in Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2002).
  - 19 Cf. *Région de Picardie. Baie de la Somme*, 1991.
  - 20 *La Peur*, in *Contes de la bécasse*, p. 88.
  - 21 *De rerum natura*, III, v. 58.
  - 22 *Pyrrhon ou l'apparence*, 1973 ; rééd. Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1994.
  - 23 Tr. Christian Jambet, Imprimerie Nationale, 1999.
  - 24 Cf. ci-dessus, p. 150.
  - 25 On trouve une séquence tout à fait analogue à la fin d'un film de François Letierrier, *Projection privée*, que j'ai évoquée dans *Le Réel* (p. 128).
  - 26 On connaît des centaines de versions de ce conte, dont plusieurs versions juives, qui a fourni son argument à la pièce de Jacques Deval, *Ce soir à Samarcande*.
  - 27 Apollon, dont la prédiction a scellé le destin d'Œdipe, était surnommé l'*Oblique* (« Loxias ») en raison de l'ambiguïté de ses oracles.
  - 28 Hubert Monteilhet, *Les Queues de Kallinaos*, *op. cit.*, p. 133-135. Voir plus haut, p. 24, note 3.
  - 29 *De rerum natura*, II, v. 351-366, tr. Ernout, Les Belles Lettres.
  - 30 Séville, où le jeune Falla vient de séjourner et où il aurait voulu rester.